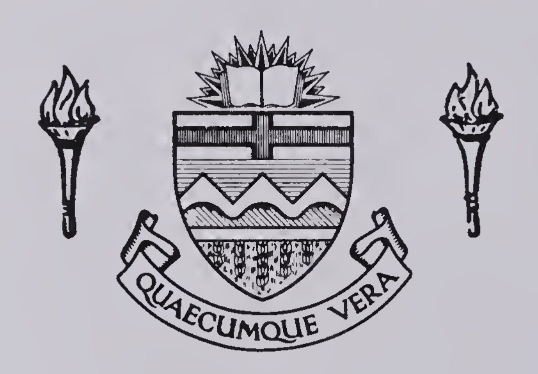

QUAECUMQUE VERA

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Naldo Luis Lombardi

TITLE OF TESIS: La guerra del fin del mundo y los modos narrativos de Mario Vargas Llosa.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED: 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO Y LOS MODOS NARRATIVOS DE MARIO VARGAS LLOSA.

by

© Naldo Luis Lombardi

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS IN HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO Y LOS MODOS NARRATIVOS DE MARIO VARGAS LLOSA, submitted by Naldo Luis Lombardi in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

ABSTRACT

The analysis of a literary work can be made from different perspectives. One of the most recent methods deals with the narrative modes. A new thing needs a new name and this method has been called narratology.

The literary text (but not only literary texts) can be built in many ways. The absence or presence of a narrator within the text, or some degrees of that presence, is a fundamental feature. Another feature is the form in which the material (always words evoking objects or actions of a world) is presented, such as the use of direct, reported or free speech to account for the discourse or the thoughts of a character. And on this line we can make distinctions between the narration that goes on its own or that one taking the specific point of view of a character, "seeing" and "thinking" and "feeling" with him but keeping its master role.

The arrangements of time, the alteration of sequences, and the ellipsis are also characteristics to be considered. Another characteristics are the way of giving (or not giving) an internal portrait of the characters: the consciousness of these, rather than those; and many other modes, like the distance that the narration keeps from the narrated material, etc.

Mario Vargas Llosa's work is especially suitable for attempting this

type of analysis. His is a complex and extensive set of novels which show a special preoccupation for the narrative modes; and they have been developed over an extended period of time in which the author has had the opportunity of experimenting with trends while undergoing the process of his own maturation.

The purpose of this thesis will be to carry out a narratological analysis of Mario Vargas Llosa's literary works demonstrating the increasing or decreasing use of certain characteristics from the beginning of his career to the writing of his last novel, La guerra del fin del mundo, in which most of the already known narrative features are used but in a more cautious, less conspicuous way.

RESUMEN

El análisis de una obra literaria puede hacerse desde diferentes perspectivas. Uno de los métodos más recientes se ocupa de los modos narrativos. Una cosa nueva necesita un nombre nuevo, y este método ha sido llamado narratología.

El texto literario (pero no sólo los textos literarios) se puede construir de diferentes maneras. La ausencia o presencia de un narrador dentro del texto, o ciertos grados de esa presencia, es un rasgo fundamental. Otro de los rasgos es la forma en la cual se presenta el material (siempre palabras evocadoras de objetos o acciones de un mundo), mediante el recurso al discurso directo, al discurso indirecto o al discurso indirecto libre, para dar cuenta de los discursos o los pensamientos de un personaje. Y en este aspecto podemos señalar las diferencias entre la narración que progresa por cuenta propia o aquella que adopta el punto de vista específico de un personaje, que "ve" y "piensa" y "siente" con él pero que conserva su papel tutelar.

Los arreglos de tiempos, la alteración de secuencias, y las elipsis son, también, características que deben considerarse. Otras características son el modo de entregar (o no entregar) un retrato interno de los personajes: la conciencia de éstos en lugar de la de aquéllos; y muchos otros modos, tales como la distancia que la narracion conserva con

respecto al material narrado, etc.

La obra de Mario Vargas Llosa es especialmente adecuada para intentar este tipo de análisis. El suyo es un complejo y extenso conjunto de novelas que muestran una especial preocupación por los modos narrativos; y que fue desarrollado a lo largo de un amplio período en el cual el autor tuvo la oportunidad de ensayar ciertas corrientes y, al mismo tiempo, recorrer el proceso de su propia maduración.

El propósito de esta tesis es llevar a cabo un análisis narratológico de las obras literarias de Mario Vargas Llosa y señalar el aumento o disminución del uso de ciertas características, desde el principio de su carrera hasta su última novela, La guerra del fin del mundo, en la cual la mayoría de los ya conocidos rasgos narrativos se usan de manera más cauta, menos conspicua.

El ejercicio de la literatura puede enseñarnos a eludir equivocaciones, no a merecer hallazgos.

Jorge Luis Borges

La crítica literaria es el territorio de la explicación circunstancial.

Juan Ferraté

PREFACIO

Hay diferentes maneras de intentar la comprensión de un texto. Esto no significa que todas tengan la misma validez; y puede haber alguna que, simplemente, no sea válida.

Una manera válida, creo, es aquella que intenta una explicación coherente, que se propone una meta y, con mayor o menor felicidad, la alcanza. Me refiero a los estudios que buscan una explicación totalizadora del texto, aquellos que no omiten ciertos aspectos—dentro del campo que tratan—por el mero hecho de que no se ajusten bien a sus premisas.

Por otra parte, una interpretación textual no tiene por qué ser exclusiva y excluyente. Por el contrario, si varias se complementan, enriquecerán la visión desde perspectivas diferentes que se suman pero no se anulan unas o otras.

Hay algunos caminos de aproximarse a un texto que, en lugar de atravesarlo, lo bordean. Me refiero a aquellos estudios que toman el texto como un pretexto y sobre esa base elaboran otro texto que se nutre de elementos foráneos y que termina por tener muy poco que ver con la materia de estudio.

Podría mencionar, por ejemplo, un librillo que se ocupa de "iluminar" La Casa Verde desde la perspectiva—dice—de la "teoría de la explotación". Para su autor, la novela en sí es un bloque monolítico, imperturbable y definitivo al que recurre como quien busca en un glosario la terminología

que lo puede ayudar a componer otra cosa. La novela cumple un servicio y ésa es toda su función.

Pero no pretendo decir que todas estas aproximaciones sean caprichosas. Los estudios que analizan la obra desde una perspectiva social, o psicológica, o estructural, si tienen a la obra delante, si no la toman como un elemento subordinado, son capaces de resultar interesantes.

Un texto literario puede ser objeto de diferentes lecturas, de diferentes interpretaciones; puede despertar variados intereses. Si cualquiera de esas cosas ocurren y merecen un estudio, si ese estudio utiliza el texto como materia primordial y no como excusa, si esa materia primordial es tratada con respeto y no sometida a presiones deformadoras, el resultado puede ser, en principio, respetable.

En este trabajo voy a ocuparme de un aspecto formal de la obra de Mario Vargas Llosa. La tarea que me propongo es modesta y espero no sobrepasar los límites fijados. Mi intento es la descripción de los elementos que pertenecen a la manera de "decir" de esos textos: su organización, las estructuras mayores que presentan, las instancias narradoras que operan en ellos y los modos de narrar predominantes. Es, como dije, una tarea descriptiva de los textos. Y si a veces pongo alguna interpretación, a un nivel más substancial, esto estará relacionado con la vinculación entre la forma y la intención narrativa, pero en los umbrales del tema mi trabajó se detendrá.

El interés por las formas narrativas no es asunto reciente: ya Platón y Aristóteles se ocuparon de eso. En este siglo han sido muchos los autores y los críticos que han prestado atención preferente a este aspecto de

la obra de los novelistas, y, en los últimos años, gracias sobre todo al fuerte empuje ejercido por la escuela de los estructuralistas franceses, ha cobrado gran importancia el tema. Han sido ellos, siempre propensos a acuñar nuevos términos, los que introdujeron la palabra narratologie para designar a este tipo de análisis. Y, sin mucho esfuerzo, el término se ha infiltrado, decorosamente traducido, en otros idiomas.

Será éste, pues, un análisis narratológico de la obra de Mario Vargas Llosa, dividido en tres capítulos: en el primero se ocupará de todos sus trabajos excepto el último, el segundo contendrá consideraciones de tipo teórico sobre el tema de la narratología, con el objeto de aclarar algunos conceptos y de unificar otros, el tercero estará dedicado a la última novela de este autor: La guerra del fin del mundo.

La obra de Mario Vargas Llosa no se caracteriza, precisamente, por su brevedad: no sólo se compone de varias novelas sino que, además, algunas de ellas son considerablemente extensas. Al tratar esa obra, con excepción de la última novela, en un sólo capítulo, se presenta un problema, a su vez, de extensión. Y aunque hay en cada una de las novelas elementos que forman una osamenta más o menos evidente, hay otros que—para ser recogidos en el presente trabajo—exigirían más páginas, un desproporcionado número de ellas.

Por estas razones trato de concentrar la atención sobre ciertas características generales y evito—con alguna molestia—particularidades que merecerían comentario.

Deseo, espero, que estas limitaciones no reduzcan el presente trabajo a una versión mutilada de lo que debió ser.

Para este trabajo se ha usado un sistema de referencias que, desde mucho tiempo, es práctica corriente en los estudios lingüísticos y al que encuentro especialmente práctico.

Se trata de lo siguiente: cuando se hace una cita, se coloca—inmediatamente después del nombre del autor—un paréntesis que indica el año de publicacion del trabajo al que la cita corresponde y el número de la página citada. Por ejemplo, Oviedo (1970:145) significa que se trata de un trabajo publicado en el año 1970, del cual se cita un fragmento que está en la página 145. Puede faltar, si la referencia es general y no menciona un pasaje en especial, el número de la página.

En la Bibliografía, inmediatamente después del nombre del autor, se ha colocado entre paréntesis el año de publicación del trabajo. Este año es, naturalmente, el mismo que lleva la referencia en el texto. Si se han citado varios trabajos del mismo autor, en la Bibliografía se menciona cada uno de ellos en orden cronológico.

CONTENIDO

Capítulo Primero

DESDE LOS BREVES CUENTOS HASTA LAS LARGAS NOVELAS

En este capítulo me ocuparé de la obra narrativa de Vargas Llosa desde sus primeros cuentos hasta su penúltima novela; se excluye el teatro y se incluyen, en cambio, algunas observaciones sobre sus dos obras de crítica literaria.

A. *Los jefes*.

Este volumen se compone de seis cuentos: "Los jefes", "El desafío", "Día domingo", "El hermano menor", "Un visitante", y "El abuelo". Se trata de la primera obra narrativa de Vargas Llosa; fue publicada por primera vez en 1959.

a. "Los jefes".

El cuento está dividido en cinco momentos que tienen lugar el mismo día. El tema central es la pugna entre dos pandillas de un colegio secundario durante una rebelión estudiantil.

El narrador es un solo, actor y testigo de los acontecimientos. Los enunciados están hechos desde un tiempo posterior al que corresponde a los hechos narrados, pero, de acuerdo con la naturaleza del narrador, la visíon de los mismos mantiene un aire juvenil y eso da la impresión de que continúa participando de aquel mundo: no hay distanciamiento

ideológico entre el narrador y los actores (él mismo entre ellos).

La exposición es ordenada, respetuosa de la progresión cronológica. Hay un atisbo de juego temporal en la página 66. El narrador abandona el tiempo de la enunciación y se aproxima al lugar de los acontecimientos; desde allí prosigue el discurso:

> Los pasitos breves y chuecos, como de pato, que lo acercaban, interrumpían abusivamente el silencio que había reinado de improviso, sorprendiéndome. (La puerta de la sala de profesores se abre: asoma un rostro diminuto, cómico [...]). Ferrufiño estaba frente a nosotros: recorría [...].

El presente irrumpe, pero dentro de un paréntesis, con cierto temor. En obras posteriores, esta actitud narrativa perderá totalmente el pudor.

Las formas de narrar son simples: descripciones y escenas. El discurso de personajes es siempre el directo, introducido de manera tradicional (guión en línea independiente).

b. "El desafío".

Son tres momentos contiguos que tienen lugar el mismo día, entre la tarde y la noche. El narrador es un testigo que no participa activamente. Los lugares son definidos: dos escenas en el Río Bar y una en un sitio que llaman La Balsa. Se trata de los pormenores de un duelo entre dos enemigos que viven en un pueblo difícilmente identificable. Los actores son los contrincantes; los testigos son el narrador (Julián), el pardre de uno de aquéllos, y hombres del lugar que sólo son figuras anónimas.

Julián, en su posición de testigo, se permite interpretar sentimientos ajenos cuando narra: "La ira y la impaciencia elevaron su cuerpo [...]" (p. 112). Pero durante la escena de la pelea, que es casi muda

y se desarrolla en la oscuridad, ese narrador respeta las posibilidades de su visión. Para agregar algunos detalles que sus ojos no alcanzan, el narrador recurre a su imaginación:

> Yo no podía ver las caras, pero cerraba los ojos y las veía, mejor que si estuviera en medio de ellos: el Cojo, transpirado, la boca cerrada, sus ojillos de cerdo incendiados [...] (p.111).

Es un narrador malicioso que oculta, hasta el final, el hecho de que uno de los presentes durante el duelo es el padre del que resulta muerto.

El discurso se sirve de dos formas narrativas: la exposición de hechos, con descripciones, y el discurso directo.

Un empleo muy particular de este discurso directo se encuentra en la página 102 y es un recurso que el autor repetirá en otras obras (así, en la última escena de <u>La cuidad y los perros</u>, y en los diálogos de Fushía en <u>La Casa Verde</u>):

> —Nos encontramos en el "Carro Hundido". Yo que entraba a tomar un trago y me topo cara a cara con el Cojo y su gente. ¿Te das cuenta?...
> —¿Eres muy hombre?— gritó el Cojo.
> —Más que tú—gritó Justo.
> —Quietos, bestias—decía el cura.
> —¿En "La Balsa" esta noche, entonces?—gritó el Cojo.
> Y añadió un gesto enérgico.
> —Bueno—dijo Justo—,eso fue todo.

La primera voz y la última corresponden a la escena en la que Justo refiere a Julían su encuentro con el Cojo. Las voces intermedias corresponden a la escena referida, que irrumpe en el relato de Justo y se actualiza sin intermediario. Narrador (Justo) y narratario (Julián) se esfuman y otra instancia narrativa toma a su cargo la escena para transponerla en forma de discursos directos. Esos diálogos ocurren en dos momentos diferentes y en dos espacios diferentes. El momento de enunciación de

la conversación entre Justo y Julián es definido con respecto al tiempo de lo narrado; el momento de enunciación de la otra instancia narrativa no lo es, y se puede colocar en un interregno que va desde el tiempo de la escena al tiempo de la conversación entre Justo y Julián. Esto último es sólo a título especulativo, ya que lo más lógico es pensar que la escena actualizada significa un cambio de instancia pero no un cambio del tiempo de enunciación.

La escena del duelo es la más extensa del cuento, casi no tiene diálogos y se desarrolla en la penumbra. Además, puesto que se trata de una narración con narrador interno, su posición espacial es la única referida. Con tantas restricciones, esa exposición consigue una fuerza especial, que se basa en la incertidumbre de lo que el narrador-testigo está presenciando: ve siluetas , bultos que se mueven, sombras. El lector comparte la incógnita de la progresión, "sabe" tanto como el narrador, ni más ni menos.

c. "Día domingo".

Es la historia de la rivalidad entre dos adolescentes que se disputan a una muchacha y que terminan por embarcarse en una competencia de natación que pudo acabar en tragedia.

En la narración, que sigue con docilidad los pasos de Miguel, no se percibe un narrador. Miguel está narrado por fuera y por dentro, se conocen sus andanzas y sus pensamientos, sus movimientos y sus sensaciones. Los otros personajes son narrados desde afuera: se expone lo que dicen, no lo que sienten. Sin embargo, en un momento el discurso unifica a Miguel y a su contrincante en un plural, y allí hay un fugaz

ampliación de la omnisciencia: "Una alegría inexpresable los colmaba mientras avanzaban sobre las piedras [...]. Al poco rato vieron las aristas [...]" (p. 145).

Como ya se señaló, no se trata de una historia narrada por un narrador, pero la visión del mundo que la narración y el personaje privilegiado comparten son coincidentes, no hay distancias y esto empuja a sentir que discurso y personaje se corresponden unívocamente.

Las formas de narrar son simples: escenas y descripciones se alternan. En algunos pasajes prevalece el punto de vista de Miguel: "El espejo del armario le mostró un rostro ojeroso" (p. 123); pero, en general, la narración se hace cargo de todo. Los discursos directos se introducen de manera convencional, con guión y dos puntos; los pensamientos se narran,salvo unos pocos que aparecen entrecomillados: "Qué le digo, pensaba, qué le digo [...]" (p. 120).

En la larga escena en el mar, y debido a que la narración sigue exclusivamente a Miguel, los otros personajes desaparecen y el discurso los rescata cuando ingresan en el espacio que éste ocupa.

Esta sencilla forma de narrar reaparece continuamente en las obras posteriores de Vargas Llosa, aún en aquéllas que evidencian una laboriosa preocupación por la búsqueda de otras maneras de decir.

d. "El hermano menor".

La historia cuenta cómo dos hermanos asesinan a un indio para vengar el honor de su hermana y lo que ocurre cuando descubren que ella había mentido, que su acusación era falsa.

La narración no está a cargo de un narrador explícito, y es externa,

salvo en el caso del hermano menor (Juan) y, a veces, de la hermana (Leonor). Especialmente con Juan: consigna sus pensamientos en muchos momentos.

La historia tiene lugar en la sierra, pero no se dan más detalles. El desarrollo abarca dos jornadas: la primera es la que ocupa la cabalgata de los hermanos hasta llegar al lugar donde el indio está escondido; lo asesinan a la noche; regresan al día siguiente.

Los tres personajes antes mencionados son los que importan. El mayordomo (Camilo) es accesorio. El indio no aparece dentro del marco del relato y cuando el hermano mayor lo mata, la narración no se aparta de Juan (que está lejos), de modo que tampoco allí se introduce como personaje de la historia.

Hay dos lugares de enunciación: la narración acompaña a los hermanos durante la primera jornada, está con ellos y con ellos regresa. Cuando se acercan a la casa, el lugar cambia: desde el lugar donde se encuentra Leonor sigue la narración, y desde allí son recibidos.

Las formas de narrar son tradicionales, pero se nota un mayor uso del discurso indirecto libre en las palabras de Camilo (p. 159).

Juan y Leonor suministran, a veces, sus puntos de vista (pp. 155 y 160).

e. "Un visitante".

Es la historia de una doble traición: un preso conduce a un grupo de policías hasta la casa de un presunto culpable; los policías lo capturan y traicionan, a su vez, al delator porque lo dejan a merced de los compañeros del capturado.

La narración se desarrolla en una sola jornada y en tiempo presente. No hay narrador manifiesto, pero sí una frecuente "personalización", porque la narración toma a menudo el punto de vista de algunos personajes. Otras veces, en cambio,el discurso es externo, "ve" a todos y hasta se permite dar cuenta de los pensamientos de unos y otros.

Es interesante la movilidad de la instancia narradora. Al principio está con la mujer, sigue su mirada, expone sus recuerdos. Cuando el desconocido se acerca, la visión de ella (su punto de vista) tiene dificultades para reconocerlo y la narración no se aproxima al visitante. Cuando el hombre está junto a la mujer, hay abundancia de detalles sobre el hombre, que no son dados a través del punto de vista de ella, porque ya lo conoce y no lo percibiría de ese modo: "El hombre está muy cerca; es alto, escuálido, muy moreno; tiene el cabello crespo y los ojos burlones [...]" (p. 170). Ellos se mueven y la narración los acompaña. Cuando el hombre sale,la narración va con él, un movimiento necesario para introducir la sorpresa de la desaparición de ella. Este tipo de recurso (desplazamiento para dar lugar a una sorpresa) se encuentra en otras obras, en La Casa Verde, por ejemplo.

El segundo momento del cuento empieza como el primero: la instancia narradora está allí, como a la espera de lo que llegue. El tercer momento y el cuarto repiten esquemas similares. Son las llegadas y las partidas que dan origen a los acontencimientos.

Sin que sea preciso entrar en una discusión entre forma y contenido, notamos de paso que en este caso la forma es la que da interés al relato, la que propone la sorpresa, la que crea la expectación.

f. "El abuelo".

Es la historia de un viejo cuyos desvaríos seniles provocan un incidente que impresiona negativamente a su nieto.

Es una narración sin narrador que sigue los pasos del personaje central (el abuelo), a quien muestra tanto externa como internamente. Los otros personajes son siluetas.

La particularidad de este cuento reside sobre todo en el ordenamiento del tiempo de lo narrado. Se desarolla en tres jornadas. La tercera jornada tiene dos momentos.

El relato comienza en la noche de la tercera jornada (4); el recuerdo del abuelo regresa a la tarde del mismo día (3); luego retrocede dos días (1); desde allí avanza un día (2); después avanza otro día para retornar al segundo momento de la tercera jornada (3); por fin, la narración retoma el curso de la noche de la última jornada (4).

El orden cronológico es (1), (2), (3), (4).

El orden de lo narrado es (4), (3), (1), (2), (3), (4).

Los pasajes de uno a otro momento no siempre son evidentes. El primero es claro: "Regocijado, el viejecito sonrió a la penumbra: rememoraba el gesto de sorpresa de la vendedora" (p. 184). A continuación se introduce la rememoración. El pasaje de (3) a (1) está indicado por un cambio verbal: "A la hora más incierta del crepúculo había tomado un taxi [...]" (p. 184), pero ese pretérito pluscuamperfecto sólo establece un tiempo anterior, sin indicarse cuál. El párrafo inmediatamente siguiente da cuenta de la posición relativa del momento: "Dos días la tuvo oculta [...]" (p. 186). El pasaje de (1) a (2) es manifiesto: "La tarde siguiente a la del encuentro [...]" (p. 186). El tránsito de (2) a (3)

se percibe fácilmente, porque vuelve a la escena, ya tratada, de la limpieza de la calavera con una bufanda blanca. Lo mismo sucede con el cambio de (3) a (4), porque se menciona la pérgola que estaba al principio.

Todo este juego temporal está presentado como una serie de imágenes que asaltan la memoria del abuelo en el último momento. Sin embargo, hay pasajes que se ocupan de sus movimientos y en los cuales es visto desde el exterior. O se hacen referencias precisas a cosas que había olvidado: "Olvidó haber soñado con una perversa fila [...]" (p. 187), lo cual es totalmente ajeno a su memoria. La narración incorpora las imágenes rememoradas, pero las amplía, las completa.

Es necesario hacer notar, a ese propósito, que hay una diferencia entre la memoria que se relata en términos lógicos y ordenados (asimilable al monólogo interior) y aquélla que se presenta como una corriente desarticulada que trata de reproducir el anárquico correr de los recuerdos (asimilable a la corriente de la conciencia). En este caso, se trata del primer tipo de registro de la memoria.

La forma narrativa introduce escasísimos discursos directos: casi todo es exposición.

B. La ciudad y los perros.

La novela está dividida en dos Partes y un Epílogo. Cada una de las Partes está dividida en ocho capítulos que, a su vez, se dividen en secciones cuyo número varía de un capítulo a otro. El Epílogo tiene tres secciones, pero no está separado en capítulos y es más breve que las Partes.

La trama es sencilla: en el Colegio Militar Leoncio Prado de Lima muere un estudiante durante un ejercicio de campaña. Uno de sus compañeros denuncia que el hecho no fue un accidente sino un asesinato y señala el asesino. Las autoridades del colegio se niegan a llevar adelante una investigación porque a ninguno de los oficiales les conviene un escándalo. El asesino queda impune y cada uno de los participantes de la historia seguirá su vida por caminos independientes.

Los personajes que intervienen son muchos, pero los más importantes forman un triángulo bien definido. Son: Alberto, el acusador, Ricardo (el Esclavo), el asesinado, y el Jaguar, el asesino. Teresa es una suerte de enlace dentro del triángulo. Fuera de ese grupo central están el Boa y Gamboa, elementos importantes de la historia. El resto cuenta menos, son figuras funcionales.

La narración está compuesta por la suma de diferentes voces narradoras que se entrecruzan, a veces se atropellan, a veces no se identifican con claridad. Es este juego el que determina con más fuerza la particularidad de la obra, el que la singulariza.

a. Los narradores.

Las voces o instancias narradoras se pueden distinguir como sigue:

1) Narración objetiva, externa, sin rastros de narrador. Se trata, simplemente, de una serie de enunciados, de frases narrativas, que no caen bajo la responsabilidad de un narrador. Dan cuenta de un momento, o describen un escenario desde una posición manifiestamente distante:

> Cuando el viento de la madrugada irrumpe sobre La Perla empujando la neblina hacia el mar y disolviéndola, y el recinto del Colegio Militar Leoncio Prado se aclara como una habitación colmada de humo cuyas ventanas acaban de abrirse, un

> soldado anónimo aparece bostezando en el umbral del galpón y avanza [...] (p. 39).

> La casa que forma esquina al final de la segunda cuadra de Diego Ferré y Ocharán tiene un muro blanco, de un metro de altura y diez de largo, en cada calle (p. 69).

2) Narración "omnisciente", sin narrador. Como en el caso anterior, no hay un narrador, pero, a diferencia de él, se consignan tanto los datos exteriores como interiores de algunos personajes. Esto, que se encuentra en muchos lugares, caracteriza las secciones que se ocupan de Alberto y del Esclavo.

Es necesario señalar que, tanto en este caso como en el anterior, aparecen leves señales de un narrador que desliza algunos comentarios de tipo más personalizado: "Nadie, seguramente ni el mismo coronel, conocía la finalidad de la glorieta [...] Probablemente ningún oficial ni cadete [...]" (p. 140).

3) Narrador de sus recuerdos. Son las secciones en las que el Jaguar rememora su pasado. Es un flujo de recuerdos ordenados, coherentes, progresivos; un discurso que parece dirigido a un interlocutor (narratario) que no se manifiesta, que no tiene presencia explícita. El orden y la coherencia son características del monólogo interior (en tanto que distinto de la corriente de la conciencia). Lo que no es tan frecuente en los monólogos interiores es la permanente distancia que el discurso mantiene, casi como si el narrador no se refiriera a sí mismo, y la obstinación en colocarse estrictamente dentro de un tiempo anterior al de la historia, sin que su presente intervenga.

José Miguel Oviedo, en sus comentarios a esta novela (1970:107), cita palabras de Vargas Llosa durante una mesa redonda en La Habana.

Dice Vargas Llosa: "Hay un personaje que representa el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera". Oviedo continúa: "Ese personaje es, inconfundiblemente, el Jaguar. Lo curioso es que Vargas Llosa haya dado ese plano objetivo estricto a través de la primera persona".

¿Cómo es posible que el Jaguar represente el mundo objetivo y que, a su vez, esté dado a través de la primera persona como yo-actor? El Jaguar narra sus recuerdos, no hay ninguna objetividad en lo que dice.

En este caso, el monólogo está incrustado dentro de una narración que lo ampara, pero que es más amplia: es un relato dentro del relato. Como relato incrustado, como relato a secas, sería objetivo si contara sólo lo que había "visto". El Jaguar relata desde afuera (objetivamente) lo que entonces conoció y es capaz de recordar; no advierte (porque no lo supo) qué pensaban Teresa, su madre o Higueras. Pero conoce lo suyo, sus pensamientos de entonces, sus sentimientos. No es omnisciente, pero tampoco es objetivo, es un narrador interno, que se detiene frente a las interioridades ajenas, pero no frente a la propria.

Muchas veces, los diferentes narradores no se pueden identificar con precisión. El mundo de la obra se va desplegando lentamente; los datos previos son los que ayudan una y otra vez a individualizar voces porque la narración se demora —y no por descuido— en trasmitir esa información. Rilda L. Baker (1978) ha realizado un rastreo minucioso de algunos de los datos que conducen a la individualización de la voz del Jaguar.

Una vez reconocidas las pistas, es fácil seguirlas: el Boa siempre dirige alguna frase a la perra Malpapeada; el Jaguar habla con el flaco Higueras; Alberto vive en la calle Diego Ferré de Miraflores; el Esclavo

es un niño aterrorizado por su padre. A partir de datos como estos, es más facil descubrir al narrador. Pero incluso en la sección que va de la página 167 a la 170, cuando ya la narración ha avanzado y se han puesto de manifiesto las señas de identidad, el narrador no está claramente especificado.

La novela no se demora en la señalización de los pormenores de los lugares, del marco espacial. Muchas veces, una descripción breve sin narrador abre, a manera de pórtico, un capítulo. Pero la mayoría de las veces el escenario se expone a través de los ojos del protagonista de la escena y forma parte de sus observaciones, es su escenario: "Alberto se puso la guerrera y el quepí. Era una mañana clara, el viento arrastraba un sabor a pescado y sal. No había sentido llover a la noche y, sin embargo, el patio estaba mojado" (p. 290).

Contrariamente a lo que muchos comentaristas han dicho, la presencia de Lima no es permanente. Sin dudas se trata de una novela urbana y eso se encuentra en muchos pasajes, pero la "reconstrucción" que las frases narrativas provocan es parcial y no dan lugar a una visión cuidadana totalizadora.

Curiosamente, la casa que está descrita con más detalle es la de Teresa, la más pobre. En la sección que va de la página 85 a 88, la narración la muestra como si fuera un decorado teatral, con un corte transversal que permite ver las acciones en dos cuartos contiguos.

b. Los personajes.

Se encuentran muy pocas referencias al aspecto exterior de los personajes. Se sabe que el Jaguar es rubio, que el Boa tiene genitales fuera de lo

común. que Vallano es negro. El único que está descrito con más demora, y con cierto desprecio, es Paulino: "Paulino, el injerto: ojos rasgados de japonés, ancha jeta de negro, pómulos y mentón cobrizos de indio, pelos lacios" (p. 115).

El habla con que se expresa cada uno de ellos tiene pocos rasgos distintivos. Si bien en el caso del Boa hay tendencia a usar palabras y expresiones que denotan una baja clase social, en los otros casos no pasa de ser una jerga local, compartida por los habitantes de Lima. Se notan algunas particularidades: "No digas lisuras en mí delante", dice Teresa en la página 392; pero son cosas que no se repiten como características que informan sobre el hablante.

El personaje que más transita es Alberto, y lo hace a través de una narración que acude con frecuencia a su punto de vista. Salvo en los discursos directos, su voz no tiene autonomía. En su caso, prevalece una actitud que podría llamarse cinematográfica: una suerte de cámara que registra todo, que se mueve con él, que retrocede al pasado para dar cuenta de los años anteriores al período que cubre el marco de la historia.

El Esclavo también es personaje narrado. En tres secciones tiene actuación predominante, aunque no exclusiva. Hay otras secciones, cinco en total, en las que el interés se centra sobre él. Son momentos de su pasado y comienzan con la frase "Ha olvidado" o una variante muy próxima. Si bien se podría pensar que esa reiterada introducción es una permanente referencia a su muerte (el olvido, la ausencia que toda muerte supone), lo que en realidad significa es que ha olvidado los detalles de las humillaciones, pero no el sentimiento de la humillación: "Pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor" (p. 170). Estas

secciones observan estrictamente su punto de vista: el de un niño que no comprende totalmente lo que ocurre en su casa, en su vida, en la vida de sus padres.

El Jaguar narra sus años anteriores al colegio. Tiene diez intervenciones monologadas y un diálogo con su amigo Higueras que cierra la novela. En los monólogos se ocupa de su infancia y de su primera adolescencia. No se sabe quién es el narratario de sus monólogos y se debe aceptar que éste es la manera que elige la obra para presentar el pasado de uno de sus personajes.

Teresa es uno de los lazos que unen secretamente a los tres protagonistas mencionados. También ella es narrada y pocas veces el discurso adopta su punto de vista, aunque a veces sí: "Mientras barría, contemplaba sus zapatos grises de tacón alto: estaban sucios y gastados. ¿Y si Arana la llevaba a un cine de estreno?" (p. 87).

El Boa narra los sucesos que tienen lugar en el colegio. Es un testigo presencial que suministra información. En sus monólogos no hay referencias a un pasado que trascienda los límites temporales de su ingreso al colegio. Tampoco se menciona su vida personal. La perra Malpapeada, a veces, es la interlocutora, pero el narratario del discurso no se manifiesta, y habrá que aceptarlo así, lo mismo que en el caso del narratario ausente del Jaguar. Aparte de su intervensión como informante, el Boa no tiene gran importancia en el relato: sus acciones no hacen crecer la trama.

Gamboa, aunque tratado con menos frecuencia que los anteriores, tiene importancia. En primer lugar, desencadena acontecimientos, promueve acciones; en segundo lugar, es un personaje que se modifica en el transcurso de la obra, que es "tocado". Siempre es narrado por una

instancia "omnisciente" que descubre sus sentimientos y pensamientos, que habla de su mundo.

El resto de los actores queda un tanto desdibujado. El Rulos, Vallano, Cava, Arróspide, son compañeros; sus acciones podrían intercambiarse sin que la narración sufriera daños considerables. El flaco Higueras cobra importancia en la esfera del Jaguar como hampón sustituto de padre.

Están, además, las figuras que encarnan papeles casi prototípicos: la madre débil, el padre autoritario, los militares, la tía-madrastra amarga. Son figuras esquemáticas, previsibles y mediadoras que no interesan.

c. El tiempo.

La cronología de la exposición es lineal, se desarrolla dentro de un esquema temporal progresivo en el que hay lugar para los retrocesos, pero éstos se acomodan claramente dentro del contexto general. Hay un tiempo de la anécdota y un tiempo anterior a ella. Algunas secciones se ocupan sólo de ese tiempo anterior, tales como los monólogos del Jaguar y los recuerdos del Esclavo. Los monólogos del Boa, en cambio, no se mueven del presente. Hay una elipsis incierta entre la Segunda Parte y el Epílogo, situado en un tiempo posterior al de la anécdota central pero de todos modos pasado con respecto al de la enunciación.

En algunos momentos, las acciones no ocurren en un tiempo definido sino que hacen referencia a tiempos iterativos, a rutinas, como es el caso de la sección que está en las páginas 69 a 72, en la que se narran las actividades de un grupo de muchachos. Esas escenas dan cuenta de otras muchas que se repiten como parte de la actividad infantil. Otro

tanto ocurre con la descripción de La Perlita en la sección que está en las páginas 115 y 116.

Son frecuentes los pasajes en los que el tiempo verbal trajina entre el pasado y el presente sin mayores advertencias. En estos casos, la distancia entre el momento de la enunciación y el momento de la lectura (virtual) parece que se empequeñece: comienza a suceder "ahora". Lo curioso es que este efecto se consigue por razones diferentes. Tomemos la escena en que Alberto se escapa del colegio:

> Echó una última mirada a su alrededor, se incorporó de un salto, trepó a los ladrillos, alzó las manos. La superficie del muro es áspera. Alberto hace flexión y consigue elevarse hasta tocar [...] (p. 151).

En la primera frase, la enunciación es posterior a la acción (echó, se incorporó, trepó, alzó.) En la segunda, enunciación y acción virtualmente coinciden (es, hace, consigue). Si el tiempo y el lugar de lectura son siempre un aquí y un ahora virtuales actualizados, el efecto parecería romper con ese estatismo y trasladar el momento de la lectura hacia el pasado, hacerlo contemporáneo de la acción, o arrastrar el pasado hacia el presente. Lo que sucede es que el momento de la enunciación se aleja del momento de la lectura para aproximarse al de la acción.

Un traslado en el sentido opuesto se produce cuando la narración abandona el presente y adopta el pasado. Se encuentra, por ejemplo, en esta escena:

> Recorren la segunda cuadra de Diego Ferré y en la puerta de la casa de Alberto se despiden. El Bebe lo palmea dos o tres veces, en señal de solidaridad. Alberto entró y tomó directamente la escalera hacia su cuarto. La luz estaba encendida. (p. 223).

El discurso es contemporáneo de las acciones en las primeras dos frases (recorren, se despiden, lo palmea); en la tercera y cuarta, el discurso es posterior (entró, tomó, estaba). El efecto aleja la escena del tiempo de la lectura, pero, en realidad, es el momento de la enunciación el que se aparta de la escena.

En casos como éstos, frecuentes en la presente obra y mucho más en las posteriores, se juega con un hecho simple: el tiempo de la acción y el tiempo de la lectura son fijos; es el tiempo de la enunciación el que puede trasladarse.

Lo anterior es una vieja práctica narrativa que no acarrea sobresaltos cuando esos desplazamientos del discurso se producen en unidades sucesivas y autónomas, dueñas de un tiempo de enunciación definido. En los casos antes señalados, en cambio, los traslados se producen sin avisos previos. Ya en Los jefes se encuentran atisbos de esta modalidad.

Si esas alteraciones ocurren dentro de un monólogo no sucede lo mismo, porque la enunciación tiene un solo momento, y el juego del pasado al presente reproduce un proceso mental que altera tiempos porque todos ellos coexisten. Dice el Boa, por ejemplo:

> Al coronel tampoco lo veíamos pero ni hacía falta, lo conozco de memoria, [...] se suelta el cinturón y el vientre se le derrama por el suelo y qué risa la cara que puso (p. 74).

En ese conocer del Boa están las características físicas permanentes en las que él repara (el vientre que se derrama). Forman parte de la figura que evoca. Pero el hecho de que no vieran al coronel y la cara que éste puso, corresponden a una escena bien instalada en el pasado. Ambas cosas coexisten en su memoria: una como hecho rutinario, la otra como detalle situado en un momento preciso.



d. Las formas de narrar.

Las formas de narrar tienen múltiples modos. La separación de los temas es minuciosa y se alternan escenas con exposiciones de manera natural. Pero existen ciertas características que se apartan de las reglas tradicionales.

Los discursos directos, por ejemplo, se introducen de diferente forma. En algunos casos, y no son pocos, se hace de acuerdo a lo conocido (línea independiente y guión, con señalamientos tales como "dijo", "agregó", etc.). En otras escenas, aparecen entre comillas y se indica el emisor:

> Y eran cinco. "¿Por qué están sin cristinas", dijo uno. "Ustedes son de cuarto o perros, no disimulen". Y otro gritó: "Cuádrense y vayan sacando la plata y los cigarillos". (p. 231)

Otras veces faltan las comillas pero se señala quién habla: "Mi madre dice: el día del terremoto del 40 supe que iba a pasar algo" (p. 160), pero, en la misma página, la voz del emisor aparece entre comillas: "Igualito que el Jaguar. Puso una cara de ésas y dijo 'alguien ha pegado soplo', 'juro por la virgen que sí'[...]", y no se sabe a qué obedece la diferencia entre uno y otro discurso, porque ambas son palabras referidas.

En otros momentos se mezclan las formas señaladas en un mismo párrafo, como el siguiente:

> Y después en la fila el teniente Huarina dijo: "¿Qué les pasa, mierdas, que andan riéndose como locas? A ver, brigadieres, vengan aquí". Y los brigadieres nada mi teniente, efectivo completo y los suboficiales dijeron: "un cadete de la primera anda con la cabeza medio pelada" y Huarina dijo: "aquí el cadete" (p. 229).

Podría suponerse que en algunas escenas, pero no en todas, hay voces que se destacan más que otras. En el caso citado, los oficiales y suboficiales tienen lugar más destacado, merecen comillas y dos puntos. En el párrafo que sigue, la voz del Jaguar lleva comillas pero no las de los otros:

> Y en eso el Jaguar dijo "vienen a llevarse a Cava, ya descubrieron todo". Y se puso a reir y Cava miraba a todos lados, y el Rulos y yo, qué pasa hermano, y Huarina apareció en la puerta y dijo, Cava, venga con nosotros, perdón, profesor Fontana, es un asunto importante (p. 170).

Creo que no hay un esquema que pueda aplicarse a la totalidad de la obra para explicar estas variantes. Y por eso mismo, el discurso indirecto libre es siempre dudoso: resulta difícil darse cuenta con qué actitud, o libertad, la narración toma los discursos de algunos personajes. Pero no siempre es así; en algunos momentos resulta clara la concesión que la narración hace a la voz del personaje, a su discurso, esa concesión a regañadientes típica del discurso indirecto libre.

En cuanto a las voces interiores y la forma de exponerlas, existen tres tipos diferentes: el monólogo interior, el discurso organizado que busca —aunque no tenga— la atención de un oyente, de un narratario; el pensamiento de un personaje vertido en forma de discurso directo pero sin narratario posible: "Pensé: le llevaré un regalo" (p. 271); la corriente de la conciencia, que trata de reproducir un estado mental que no repara en organizaciones sintácticas sino que transmite frases incompletas, esbozos de ideas mezcladas con sensaciones, pensamientos embrionarios, etc., y donde son inconcebibles un narrador y un narratario.

Todos estos tipos aparecen en la obra. Los más frecuentes son los dos primeros: los monólogos del Boa y del Jaguar (11 y 12 secciones cada

uno, respectivamente) son ejemplos más que abundantes. Los pensamientos de algunos personajes dados en forma de discurso directo, casi siempre entre comillas, también aparecen con generosidad. En cuanto a la corriente de la conciencia, sólo se encuentra en un lugar y apenas se atreve a salir del cascarón de la lógica sintáctica. Cuando un suboficial quita al Rulos un libro pornográfico, los pensamiento de Alberto, testigo de la escena, confunden sus dos preocupaciones:

> Pero no debió quemarlo y pisotearlo [el suboficial], no debió dejar la casa para correr detrás de las putas, no debió abandonar a mi madre [su padre] [...] no debió consignar al Rulos dos semanas [el suboficial] [...] (p. 142).

En la página 151 se encuentra un pensamiento que presenta una organización sintáctica ligeramente dislocada y cuyo mayor interés reside en el hecho de que cada segmento está dirigido a un receptor diferente:

> Y qué bruto, cualquiera pudo verme y decirme y la cristina, y las hombreras, es un cadete que se está escapando [a sí mismo], como mi padre [punto de vista de la madre], y si fuera donde la Pies Dorados [a sí mismo] y le dijera, mamá, ya basta por favor, acepta, total ya estás vieja y la religión es suficiente [a su madre], pero ésta me la pagarán los dos [al Esclavo y a Teresa], y la vieja bruta de la tía, la alcahueta [a Teresa] [...].

Los anteriores son los dos ejemplos más cercanos a la corriente de la conciencia que se encuentran en la obra.

Entre las escenas de particular interés, deseo señalar dos que tienen características especiales.

Una de ellas es la que trata el examen de química. Allí, la escena se interrumpe para dar lugar a un relato desconectado de la misma. De la página 47 a la 51, se presenta la escena del comienzo del examen con cierta tensión (cambio del oficial que vigila a los alumnos).

Inmediatamente se introduce otra sección en la que se narran las violentas prácticas de la iniciación en el colegio y, especialmente, la que sufre el Esclavo. La sección siguiente (pp. 59-60) retoma el momento del examen, cuando ya está por finalizar el lapso acordado al mismo. Esta ampliación, o diversificación, no sólo permite un juego de tiempos, sino que, además, prolonga la tensión y muestra un clima de violencia general que resulta efectivo para el final dramático del examen.

Otra escena interesante es la que se encuentra en la última sección del Epílogo. Se trata de un recurso narrativo que tiene sus antecedentes en el cuento "El desafío" de Los Jefes y que también se encuentra, agigantado, en obras posteriores del autor, particularmente en La Casa Verde durante la conversación que mantienen Fushía y Aquilino.

Mientras Higueras y el Jaguar conversan, se introduce una escena anterior que el Jaguar ha tenido con Teresa. Es un relato dentro del relato con narrador (el Jaguar) y narratario (Higueras). Pero luego de las primeras palabras del Jaguar, la narración borra a narrador y narratario y desarrolla el momento con autonomía: ya no se trata de una escena transmitida sino vivida, actualizada, con discursos directos y no indirectos. Eso llega hasta tal punto que las preguntas de Higueras sobre la conducta de Teresa las contesta ella misma: "—¿Y ella? ¿Y ella?— dijo el flaco. —Eres un vengativo— dijo Teresa". (p. 391).

En otro pasaje, los tres están mezclados en un diálogo que confunde los momentos y termina por ser unitario:

> —Sí —dijo Teresa—. Yo sí quiero. Pero ¿y mi tía?
> —Que se vaya a la mierda— dijo el Jaguar.
> —Jura que le dijiste mierda con todas las letras— dijo el flaco Higueras.
> —Sí—dijo el Jaguar.
> —No digas lisuras en mí delante— dijo Teresa.
> —Es una chica simpática— dijo el flaco Higueras (p. 392).

Esto significa que a la narración del momento se agrega otra instancia narradora que toma a su cargo las actualizaciones que corresponden a un momento anterior: hay dos instancias que alternan el ejercicio del discurso.

Muchas veces, a lo largo de la obra, la narración restringe su visión a la de uno de los personajes, da su punto de vista. Esto ocurre especialmente cuando se trata de Alberto, Gamboa y el Esclavo: las frases narrativas no muestran ninguna alteración, pero se pasa de una "omnisciencia" a una conciencia.

La escena más obvia es la de las páginas 353 a 359, en la que Alberto tiene la cara vendada y ve con un solo ojo: la narración se limita a esa única posibilidad, aunque no es Alberto quien la conduce.

Los recuerdos del Esclavo durante su infancia están contados a partir de las posibilidades de comprensión de un niño y no hay referencias que las trasciendan.

En algunos pasajes, la narración adopta dos puntos de vista sucesivos, como si saltara de los ojos de un personaje a otro:

> Cuando el teniente Gamboa llegó a la puerta de la secretaría del año, el capitán Garrido colocaba un cuaderno en el armario; estaba de espaldas, la presión de la corbata cubría su cuello de arrugas. Gamboa dijo "buenos días" y el capitán se volvió.
>
> —Hola, Gamboa—dijo, sonriendo—. ¿Listo para partir?
>
> —Sí, mi capitán—. El teniente entró en la habitación. Vestía el uniforme de salida; se quitó el quepí: un fino surco ceñía su frente, sus sienes y su nuca como en un perfecto círculo (p. 369).

La primera parte corresponde al punto de vista de Gamboa (el capitán está de espaldas). Cuando el capitán se vuelve y saluda a Gamboa, la narración adopta el punto de vista del capitán: nota el uniforme, la marca

del quepí en la frente de Gamboa.

e. Comentarios.

Algunos comentarios que se han hecho con respecto a esta obra merecen cierta atención.

En su libro sobre Vargas Llosa, Casto M. Fernández (1977: 32s) se ocupa de señalar algunas características de esta novela. En la escena en la que Alberto denuncia ante Gamboa el asesinato del Esclavo y al asesino (pp. 276-81), explica el juego de los tiempos verbales como una técnica que permite manejar la tensión del momento. Para él, se alcanza un clímax con el presente y comienza a aflojarse con el pasado que utiliza Gamboa. Sin parecerme desatinada la opinión, encuentro que la escena es breve y, por lo tanto, resulta difícil percibir los aumentos y disminuciones de la tensión. Los vaivenes de los tiempos verbales en un lapso tan corto hacen que el momento aparezca como errático, flotante, pero no más o menos tenso.

Tal vez sería más pertinente aplicar eso a la escena con el Bebe (p. 223), pues el paso del presente al pasado tiene lugar cuando la narración abandona la rememoración de un pasado iterativo (novias, desencantos juveniles, mínimas frustraciones) para tomar una escena única y fundamental en la vida de Alberto: su padre le anuncia que irá al Colegio Militar.

Dice Mario Benedetti (1967: 195) , escritor uruguayo muy respetable que se ha ocupado de la obra de Vargas Llosa:

> Vargas Llosa ha declarado que lo que siempre se propone es "contar una historia, hacerla vivir para que desaparezca la frigidez, la inmovilidad de esa experiencia convertida en

> palabras". El creador singular construye para el lector su espectáculo objetivo, pero a la vez su realidad trasfigurada.

En realidad, no se trata de una "experiencia convertida en palabras", pues la obra no es una experiencia convertida en palabras para el lector (aunque para el escritor pueda ser una experiencia escribirla). La experiencia del lector consiste en recibir las palabras y figurar una historia con ellas. Tampoco es, dentro de la aventura de un texto, una realidad transfigurada. Tanto la experiencia de la historia (si la hubo) como la transfiguración son elementos extratextuales: lo que cuenta es el texto, y el texto son palabras, frases que se suceden, que forman pacientemente una totalidad con sentido propio.

C. La Casa Verde.

a. La estructura.

La estructura de la novela se caracteriza por un "montaje" de líneas narrativas que conservan cierta independencia de exposición pero que se vinculan de diferente manera, y en diferente grado, en algún momento. Cada una de esas líneas gira alrededor de ejes cronológicos autónomos: sus avances y retrocesos no obedecen a un mismo plan temporal.

Las líneas narrativas son cinco: la primera está situada en Santa María de Nieva y sus actores son Bonifacia, el Sargento Lituma, Adrián Nieves y Lalita; la segunda es una extensa conversación que tiene lugar mientras Fushía y Aquilino navegan por el río Marañón; la tercera se desarrolla en Piura y se ocupa de la historia de Anselmo, la Casa Verde y Antonia; la cuarta ocurre en la selva (Guarnición de Borja, Urakusa) y los personajes son el Cabo Roberto Delgado, Julio Reátigui, Jum; la

quinta también se desarrolla en Piura y se ocupa de Anselmo viejo, del burdel de la Chunga, de los Inconquistables, de la Selvática. Hay una fusión de líneas a partir del libro Tres: la historia de Delgado, Reategui, etc., se incorpora a la primera línea.

La organización de la novela es rigurosa: está separada en cinco partes: cuatro libros y un Epílogo. Cada una de esas partes está dividida en capítulos: cuatro en los libros Uno y Tres, tres en los libros Dos y Cuatro, y cuatro en el Epílogo. Cada capítulo está dividido en secciones que se ocupan separadamente de las líneas narrativas anteriormente mencionadas. En los libros Tres y Cuatro, la cuarta línea se funde con la primera y entonces las secciones son cuatro en lugar de cinco. El Epílogo no tiene secciones. Cada una de las partes se abre con una suerte de prefacio, un pórtico que tiene lugar en la selva.

Al intentar analizar la obra tomando los capítulos como unidades, se ve fácilmente que el orden de las secciones es siempre el mismo y que cada una de ellas se ocupa de una línea temática (Bonifacia-Lituma, Anselmo, los Inconquistables, etc.). Sin embargo, a medida que el texto avanza, es posible notar que dentro de un mismo capítulo hay paralelismos que no se manifiestan abiertamente porque los personajes aparecen bajo caracterizaciones diferentes: Bonifacia es la Selvática, lo que une la línea 1 con la 5; los dos Anselmos (joven y viejo) son uno, lo que une la línea 3 con la 5, etc. Hay otros personajes, por el contrario, que transitan libremente por las diversas líneas: Lalita es la más notoria. Esas líneas parelelas están separadas por lapsos que no son iguales: Bonifacia está situada en un pasado intermedio, y la Selvática en el pasado más reciente; Anselmo joven aparece en el pasado más remoto y Anselmo viejo en el más reciente. La totalidad de la obra está enmarcada

en un período de aproximadamente cuarenta años.

b. La búsqueda de las líneas narrativas.

Si se intenta analizar la obra mediante una lectura que salta de un capítulo a otro en busca de la sección que corresponde a una línea narrativa determinada, se encuentran alteraciones porque la narración escamotea —y no por descuido inocente— ciertos momentos que liberará más tarde. Un ejemplo es la historia de Anselmo y Antonia. En el libro Uno se narra la historia de Anselmo y los orígenes de la Casa Verde. En el libro Dos, las secciones correspondientes están ocupadas con la historia de los orígenes de Antonia y la muerte de sus padrastros (capítulo I), con la vida de Antonia en Piura cuando es niña, hasta que la raptan (capítulo II) y con la noticia de su muerte (capítulo III). En el libro Tres, la narración progresa pero no recapitula hacia el vacío narrativo que se nota en el libro Dos. Será recién en el capítulo II de libro Cuatro donde la narración retomará el lapso escamoteado. Pero, aparte de esta elisión, la historia de Anselmo continúa sin hacer malabarismos cronológicos: se destruye la Casa Verde, Anselmo se incorpora al barrio de la Mangachería, luego al burdel de la Chunga, envejece, agoniza y dentro de sus alucinaciones aparece nuevamente el período escamoteado, la historia de Antonia que falta entre los libros Dos y Tres.

En el caso de la línea narrativa que se ocupa de Fushía, se trata de una larga conversación, retrospectiva en su mayor parte, que mantiene éste con Aquilino y que respeta cierto orden en la exposición de los aconecimientos. Hay en esta línea un momento de enunciación preciso aunque la temporalidad esté perturbada por algunas escenas que se desarrollan

en el pasado, como se verá más adelante. Tal como dice Esperanza Figueroa Amaral (1968:112) en su bello e insuficiente comentario de esta obra:

> El espacio de esta novela es selva y río, el tiempo es recuerdo y otra vez río. El movimiento es continuo, la barca que lleva a Aquilino y a Fushía se mueve a través de la novela con su cargamento de recuerdos y referencias, a través del río con su cargamento humano destrozado y perseguido.

Sin embargo, la huída de Lalita con Nieves está desplazada de ese decurso y aparece recién en las últimas partes de la novela, aunque desde las primeras escenas se sabe que ella no está ya con Fushía sino con Nieves. Esta postergación en el orden de las informaciones es diferente que la que presenta el caso de Antonia, porque la omisión no crea ningún tipo de expectativa sino, simplemente, da origen a una cierta curiosidad.

También es posible analizar algunas unidades, que se estructuran en más de un capítulo y que gozan de una suerte de autonomía, cuya organización narrativa obedece a una forma especial.

Es, por ejemplo, la historia de Bonifacia en la Misión que se encuentra en el libro Uno. Todo ocurre en un lapso breve, pero el orden de las secuencias está alterado. En el capítulo I se descubre que las pupilas han huído de la Misión y Bonifacia confiesa que ella las ayudó a escapar; en los capítulos II y III no hay alteración en la progresión cronológica. Pero el capítulo IV finaliza cuando se descubre que las pupilas han escapado, lo que indica una organización circular del tiempo de la narración: se vuelve al punto de partida. Además, hay algunas complicaciones suplementarias:

En el capítulo III, narrado en pasado, se incluyen escenas, narradas en presente, que son anteriores a ese momento. Esas escenas, que

tienen lugar entre Bonifacia y las pupilas, narradas con estricto punto de vista de Bonifacia y algunos discursos indirectos libres de ella, son una transposición de sus recuerdos. En el capítulo IV, las escenas de Bonifacia con las monjas y las de Bonifacia con las pupilas se aproximan a un momento único: las niñas escapan, las monjas descubren el hecho. Es así como el fin del capítulo IV se ata al comienzo del capítulo I.

Pero, al analizar las escenas separadamente, se nota que los dos planos narrativos (Bonifacia con las niñas y Bonifacia con las monjas) están cronológicamente ordenados en su exposición individual y que se entrecruzan sin alterar ese orden.

Primer plano:

1. Bonifacia está con las niñas (escenas de rutina en la Misión).
2. Bonifacia ayuda a escapar a las niñas.
3. Bonifacia va a la capilla.

Segundo plano:

4. Las monjas descubren la huída de las niñas.
5. Las monjas llaman a Bonifacia.
6. Bonifacia confiesa. Diálogo con las monjas.

La narración comienza por 4, luego pasa a 5 y por último a 6. Durante el desarrollo de la escena 6 se intercalan, en orden pero fragmentados, los párrafos que pertenecen al primer plano (1,2,3). Los planos convergen entre 3 y 4, son contiguos, y allí se origina la "circularidad".

También es posible seguir las alternativas de una línea narrativa no sólo obedeciendo al plan de lectura sino, además, trazando sus vinculaciones con otros hilos que son (aunque no salte a la vista) su continuación. Por ejemplo, la tercera línea narrativa muestra los vaivenes de la historia de Anselmo que se desarrolla en el hilo 3 y en el 5

simultáneamente, aunque la tome en momentos diferentes: en los libros Uno, Dos y Tres se cuenta la juventud de Anselmo y la construcción y destrucción de la Casa Verde: luego se va al libro Cuatro, capítulo III, pero ya no a la línea 3 sino a la 5; de allí se pasa a misma línea de los libros Tres y Dos (todos los capítulos) y más tarde se retoma en la línea 3 del libro Cuatro (delirios de Anselmo), para terminar en los capítulos II y IV del Epílogo.

Para mostrarlo gráficamente, es así:

	Capítulos	Líneas narrativas		
Libro Uno	I	1	3	5
	II	1	3	5
	III	1	3	5
	IV	1	3	5
Libro Dos	I	1	3	5
	II	1	3	5
	III	1	3	5
Libro Tres	I	1	3	5
	II	1	3	5
	III	1	3	5
	IV	1	3	5
Libro Cuatro	I	1	3	5
	II	1	3	5
	III	1	3	5
Epílogo	I	1		
	II	1		
	III	1		
	IV	1		

c. El tiempo.

El tiempo interno del texto es de una manifiesta vaguedad. La obra se desenvuelve en un período que abarca aproximadamente cuarenta años y hay, como ya se dijo, un pasado remoto, uno intermedio y uno inmediato con respecto al tiempo de la enunciación. Si bien satisfacen los dos extremos referenciales, el tiempo intermedio es impreciso y no es el mismo para todas las historias que tienen lugar en él. ¿Cuantos años pasan desde la construcción de la Casa Verde hasta la escena de Bonifacia con las monjas? ¿Cuantos años pasan entre el encuentro de Fushía con Lalita y su vida en Santa María, con Nieves? Las claves para establecer períodos son escasas y no ayudan: "sólo años después [...]"(p. 243), "En ese tiempo Alejandro era joven de verdad" (p. 267), "—¿Yo era muy chiquita entonces?— dijo Bonifacia [...]. —Así, de este tamaño—dijo la Madre Angélica" (p. 86). El tiempo histórico tampoco es un dato que pueda colaborar para esclarecer los diferentes momentos porque se hacen pocas referencias al mismo: la presidencia de Sánchez Cerro (1931-1933) que recuerdan los Inconquistables como pasado cercano, y el nombre de ese general que mantiene una avenida de Piura, pueden hacer suponer que se trata del período presidencial del general Benavídez (1933-1939); la prosperidad de Iquitos, que recuerda Fushía, y que terminó con la Primera Guerra Mundial, o tal vez antes. Pero poco más se encuentra.

d. Los narradores.

Si bien el juego con el tiempo y el orden de las historias es lo que diferencia profundamente a esta obra de las anteriores del autor y le da

fisonomía inconfundible, la multitud de instancias narradoras no agrega poco.

Hay partes en que la narración no recurre a ningún narrador, que enuncia frases narrativas simplemente. Esa narración puede ser objetiva y atemporal (pp. 31-34 y 135) cuando se ocupa de la descripción de un escenario inmutable, o puede dar cuenta de las rutinas (interpolaciones en la conversación de Bonifacia con las monjas, libro Uno). Esa misma narración se vuelve "omnisciente" y adquiere visión múltiple cuando se trata de los acontecimientos más remotos (construcción y destrucción de la Casa Verde).

La narración de los prefacios que lleva cada uno de los libros y el Epílogo corresponde al tipo anterior, pero ofrece mayor variedad. En esos suntuosos "umbrales", algunas frases narrativas están enunciadas con austera objetividad: "La lancha cabecea sobre las aguas turbias, entre dos murallas de árboles que exhalan un vaho quemante, pegajoso [...]" (p. 9); otras dan cuenta de los pensamientos: "Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos?" (p. 9). A veces están junto a la escena: "Los guardias y el práctico Nieves se sientan en el suelo, se descalzan [...]" (p. 11); o la sitúan a distancia: "y así, de lejos, desdibujada por el polvo, no es una anciana sino un hábito ambulante [...]" (p. 10). Por momentos es una cámara cinematográfica que permanece quieta (escena de p. 13) o se mueve con los personajes y toma características de visión múltiple (las monjas, el sargento, el Pesado y el Chiquito están en diferentes lugares en la escena de pp. 12-13).

También hay narración a cargo de narrador. El diálogo entre Fushía y Aquilino es la más extensa: Fushía es el narrador y Aquilino el narratario; a veces los papeles se invierten. Aquí se presenta un recurso

suplementario que tiene dos variantes. En algunos casos, tal como ocurre en el cuento "El desafío" de Los jefes, narrador y narratario se desvanecen y es la escena misma, sin intermediario, la que aparece:

> —Sírveme una copita—dijo Fushía. Y ahora voy a dormir veinticuatro horas. Hicimos un viaje malísimo, la canoa del Pantacha se volcó antes de encontrar el caño. Y en el Pushanga tuvimos un encontrón con los shapras.
> —Dásela al Pantacha o al práctico—dijo Lalita. Ya tengo sirvientas, no necesito a ésta. ¿para qué te la has traído?
> —Para que te ayude—dijo Fushía—. Y porque esos perros querían matarla (p. 181).

Cuando Fushía le empieza a contar a Aquilino el encontrón con los shapras, aparece la voz de Lalita; el diálogo que sigue se desarrolla entre ella y Fushía, y hace referencia no ya a ese encuentro sino a sus consecuencias: Fushía se entusiasma con una niña y la lleva a su casa, Lalita no la quiere allí. Tanto Fushía (narrador) como Aquilino (narratario) han desaparecido.

La otra variante trabaja sobre el mismo modelo pero la escena actualizada no cuenta a Fushía entre sus participantes y es probable que nadie se la haya referido. Esto ocurre en los diálogos entre la madre de Lalita y el Dr. Portillo (pp. 74s). Quiere decir que, como en el caso anterior, cambia el tiempo de la enuncaición pero, además, Fushía no es ni actor, ni testigo, ni personaje narrado; Fushía es un ausente y la instancia narradora que lo suplanta refiere escenas que no pueden formar parte de su evocación. La narración cambia de nivel y pierde a su narratario: si Fushía no conoce esos hechos, mal puede Aquilino recibir esa información.

Las tres secciones que se ocupan de Anselmo en el libro Cuatro merecen una atención especial. Sin dudas, Anselmo se está muriendo y esas

secciones representan un delirio agónico. No se trata de un monólogo interior sino de un caso especial: la corriente de la conciencia. Lawrence Bowling (1950:334) dice al respecto:

> The stream of consciousness technique may be defined as the narrative method by which the author attempts to give a direct quotation of the mind —not merely of the language area but of the whole consciousness.

Se trata, entonces, de un discurso no pronunciado, sin narrador ni narratario, del cual es responsable directo el autor.

Un análisis más detallado de esos discursos de Anselmo descubre que, dentro de ese flujo, aparecen voces que podrían ser interpretadas como diferentes variantes de una misma conciencia. Esas voces son:

Voz de Anselmo: "Pero que pase pronto la noche, que amanezca [...]" (p. 322), "¿tengo derecho a quererla?¿me importaría si fuese pecado?[...]" (p. 345), "Que no llegue nadie [...]" (p. 321).

Voz externa y objetiva que "ve" a Anselmo: "rueda como un fardo al suelo, llega gateando al salón [...]" (p. 321).

Voz externa "omnisciente": "Mira sus largos brazos tostados [...]" (p. 323), "siente su mano que busca [...]" (p. 346), "Trata de ver: los cadáveres, los borbotones de sangre [...]" (p. 321).

Voz que se dirige a Anselmo: "Y háblale, sonríele [...]" (p. 323), "Haz la prueba, aprieta su mano [...]" (p. 345).

Voz que toma a Anselmo como actor y narratario, simultáneamente: "Tú no es nada Toñita [...]" (p. 344), "Tú soy loco [...]" (p. 344).

Vargas Llosa, en una carta a su traductor al alemán Wolfgang Luchting (1968:133), intenta aclararse:

> Así pues es Piura, son los piuranos los que ordenan a Anselmo que recree sus amores con la ciega, los que dictan sus actos, sus palabras [...].

José Miguel Oviedo (1970:155) recoge estas palabras y las amplía para explicar estos discursos. Pero tal vez autor y crítico se equivoquen. Lo que el autor dice, y el crítico reafirma, puede ser válido para la voz que se dirige a Anselmo y para la que lo toma como actor y narratario; también lo es en el caso de las preguntas que parten de un testigo:"¿va hacia la glorieta?, sí, ¿se le acerca?, sí, ¿le sonríe?, sí" (p. 322). Pero eso no se puede admitir en la interioridad de Anselmo: "Y ahí, ásperas, amargas, las arcadas, los riachuelos de bilis y de alcohol[...]" (p. 321); tampoco es admisible en sus proprios discursos: "¿me importaría si fuese pecado? (p. 322).

e. Las formas de narrar.

Las formas de narrar ofrecen algunas características especiales pero no manifiestan una gran diferencia con respecto a obras anteriores del mismo autor. Aparte de los modos que ya había utilizado (mezcla de escenas con descripciones, discurso directo, indirecto e indirecto libre, etc.), se encuentran en esta novela ciertas formas peculiares entre las que se pueden citar (sin ninguna pretensión de abarcarlas a todas):

a) Un discurso directo que se incorpora a la narración sin hacer uso de ninguna de las formas tradicionales ("dijo","agregó", etc.) sino que, inmediatamente después de identificar al emisor, aparecen las palabras de éste:

> Salieron y don Aquilino se acercó a Lalita, le sobó las piernas, para que se te ablanden los músculos, la barriga, y la criatura salga suavecita [...] (p. 262).

A este modo de narrar, que se encuentra a lo largo de toda la obra, Lillian Castañeda (1971:317) lo llama "diálogo elíptico".

b) La alternación de discursos directos de varios personajes que corresponden a momentos diferentes de la enunciación (unos refieren, otros actúan), sin que haya signos indicadores del cambio:

> —Se acabó— dijo Seminario—. Basta de cantitos y de groserías.
> —Hasta entonces no había hecho caso de la bulla y estuvo muy pacífico, conversando con su amigo—dijo el Bolas (p. 225).

El discurso de Seminario es anterior al del Bolas comentando los hechos. No se trata de un caso similar al que se señaló en los diálogos entre Fushía y Aquilino. Aquí, la naración, no se desplaza hacia el pasado para actualizar una escena completa sino que mantiene los dos tiempos simultáneamente . Aparenta ser un diálogo.

c) Una suerte de diálogo en el que participan el discurso directo de uno de los personajes y el indirecto libre de otro:

> —Las muy pendejas— dijo el Rubio—. Son capaces. Les daría unos azotes.
> El pesado, en cambio, les haría unos cariñitos, y se rió [...](p. 125).

d) Una escena narrada mediante la fusión de descripciones, discurso directo, indirecto e indirecto libre. Las objetivaciones tienen verbos en tiempo presente; los discursos en pretérito:

> Julio Reátegui alza el rostro, busca los ojos del capitán,

> éste se pone serio: naturalmente, capitán, eso también era cierto [...]. El capitán se golpea ahora el rostro, los brazos, don Julio, se iba a dormir [...]. Julio Reátegui le da una palmadita en el brazo: en Nieva le conseguiría algún remedio (p. 186).

La manera de presentar los discursos, y la manera de entrelazarlos, no obedece a un código fijo que se respeta a lo largo de todo el texto. A veces, como en el ejemplo anterior, un discurso directo está precedido por dos puntos (:), pero no siempre es así. Esto se extiende a cualquier característica formal de la obra.

f. Particularidades.

Una treta narrativa que se repite en varios pasajes, y que tiene su antecedente en el cuento "Un visitante" de Los jefes, es la siguiente: para crear una atmósfera de expectación, la narración se inmoviliza en un lugar y los personajes que más importan en ese momento desaparecen. De pronto, la narración comparte el sobresalto de los personajes que la acompañan ¿¡dónde están!?. Eso ocurre, por ejemplo, en la escena con la que termina la sección cuarta del capítulo II del libro Dos (pp. 169s) y comienza la sección cuarta del capítulo III del mismo libro (pp. 188s): Lituma y la Selvática se encuentran en el bar del burdel y luego desaparecen. La narración se enuncia desde el bar y allí permanece, se ocupa de otros personajes, hasta que Josefino nota la ausencia.

Otra particularidad del modo de narrar se encuentra en algunas escenas, con intenso movimiento, que se desarrollan en un breve lapso. Para dar cuenta de descripciones y palabras que son casi simultáneas, la narración las mezcla, pero sin alterar un orden que es fácil rescatar. Sirva como ejemplo este párrafo (las barras de separación son mías):

> Y en eso brota un cacareo y un matorral escupe una gallina,/ el Rubio y el Chiquito lanzan un grito de júbilo,/negra,/ la corretean,/ con pintitas blancas,/ la capturan [...] (p. 11).

Al reordenar, se encuentran los componentes: la aparición y desaparición de la gallina ("Y en eso brota un cacareo y un matorral escupe una gallina negra con pintitas blancas") y las acciones, no simultáneas pero casi, del Rubio y el Chiquito ("lanzan un grito de júbilo, la corretean, la capturan").

g. El punto de vista.

En cuanto a la narración con punto de vista de alguno de los actores, hay variantes y algunas indefiniciones creadas por los abruptos pasajes del discurso directo al indirecto libre, etc. Sin embargo, ciertos puntos de vista son "visuales" y se advierten con toda claridad porque se ajustan a la mirada del personaje a través del cual —y sin que la narración abandone su nivel— se "ven" cosas y acontecimientos: "Y el Sargento observa: un claro circular, un puñado de cabañas de techo cónico [...]" (p. 10), "La Madre Superiora alzó la lamparilla y se inclinó: la maleza era una sombra uniformemente anegada de insectos" (p. 24), "se llevó los prismáticos a los ojos y escudriño la isla: un barranco alto, laderas plomizas [...]" (p. 252). Seguramente la escena de la página 174 sea la más completa en este aspecto. La narración crece a medida que la linterna del Sargento va iluminando rincones del cuarto y él alcanza a verlos: avanza con la lámpara que inaugura objetos a los ojos del hombre.

Más compleja, pero también con un único punto de vista (el de Bonifacia) es la escena que se intercala, en el libro Uno, durante la

conversación de Bonifacia con las monjas. Allí, la narración se traslada al presente y da cuenta sólo de lo que ella ve, oye, hace, piensa. Y no es únicamente porque la parte formal lo indique: la intención también es la de ella, la piedad o el miedo son suyos.

D. Los cachorros.

Se trata de un cuento largo, o nouvelle, dividido en seis partes que corresponden a diferentes edades por las que atraviesa el grupo de personas del que se ocupa.

La historia cuenta la tragedia de un muchacho (Cuéllar) a quien un perro le arranca el pene.

a. Los narradores.

Hay dos instancias narradoras fundamentales: una narración objetiva, externa, que no evidencia un narrador, y un narrador interno colectivo. Este último narrador, que asume la voz del grupo en un genérico "nosotros", no es siempre el mismo personaje sino que se alternan las intervenciones de los cuatro muchachos que forman el grupo: a veces es Mañuco el que habla, a veces Choto, o Chingolo, o Lalo. Pero no siempre es posible identificarlos porque, al adoptar la segunda personal del plural, no se manifiestan como individuos. Cuando la narración se ocupa exclusivamente de Cuéllar, el narrador colectivo no se diferencia de la otra instancia. El primer párrafo de la obra da cuenta claramente de las características que tendrá la narración:

> Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. En ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Cahmpagnat.

Como se ve, la primera parte alterna frases narrativas externas, sin narrador, con la voz de un narrador interno. La última es una enunciación que se ocupa sólo de Cuéllar y que no se sabe si pertenece a una u otra instancia.

Creo que en ésto existe una intención clara: el grupo de muchachos acepta a Cuéllar pero no termina de asimilarlo. Siempre está presente la separación entre "ellos" (o "nosotros")y "él". Cuéllar es visto desde afuera como un individuo, como un "él", tanto por la narración objetiva como por el narrador interno, y en este caso el discurso parece unificarse; que las acciones del grupo se cuenten desde afuera o desde adentro, poco importa para esta división básica. Para resumir ciertos momentos,o para dar cuenta de algunas elipsis, es la narración impersonal la que tiene la palabra.

Creo que si se atiende al sentido de la obra, el narrador "nosotros" y la narración "ellos" son una misma voz. En ambos casos se señala la diferencia entre Cuéllar y el resto. Nada cambiaría, fundamentalmente, si se modificara todo el juego de voces y pronombres en un permanente "nosotros" o "ellos" y tener, así, un narrador que participa de la historia o una narración que cuenta la historia desde afuera.

Esta sugerencia de modificación puede servir —si sirve— para aclarar las funciones de esas dos instancias narradoras, pero no propone una reescritura del texto.

Carlos Martínez Moreno (1971:327) dice:

> El escritor de raza tiene, por lo demás, el escabroso privilegio de crear la ilusión de la inevitabilidad para su versión del tema que aborda: a medida que [...] nos adentramos en el suspenso tirante de Los Cachorros nos va costando imaginativamente más trabajo dar con la alternativa factible de otro tratamiento para el asunto que el novelista refiere [...]. Su secreto consiste en convencernos precozmente de la fatalidad del camino escogido.

El escritor tiene el privilegio de elegir la forma, lo que también es un riesgo. Más que convencernos de la inevitabilidad del camino elegido, nos propone un texto. Otra forma significa otra obra. La Antígona de Sófocles y la Antígona Vélez de Leopoldo Marechal son dos obras.

Volviendo a la narración, la primera persona del plural tiene las mismas limitaciones que el discurso objetivo: puede hablar del exterior pero no puede dar cuenta de su propia interioridad puesto que ésta no existe (a menos que se considere una especie de "alma" grupal).

Julio Ortega (1968:62) reafirma mi idea de que los narradores no están tan diferenciados:

> Vargas Llosa resulta aquí un cómplice verbal: su objetivación en la tercera persona está comprometida de todos modos con el tono del habla del narrador colectivo.

Porque lo que importa es Cuéllar, los otros personajes aparecen básicamente como números de un conjunto y pocos rasgos individuales se destacan. El habla, por ejemplo, no diferencia modalidades entre unos y otros: cuando las voces se alternan dentro del mismo párrafo, no es fácil reconocerlas. En algunos momentos es posible conjeturar quién es el hablante por exclusión: nombra a los otros y no menciona su propio nombre.

b. Las formas de narrar.

Las formas de narrar son de una variedad abrumadora: se alternan frases narrativas con discursos directos, indirectos, indirectos libres, pensamientos. A veces se altera el orden lógico de la oración. Estas alteraciones son de dos tipos. En uno, el narrador altera el orden de sus propias palabras:

> Despúes de comer, ya picaditos con los chistes, íbamos a recorrer los bulines, las cervezas, de la Victoria, la conversación, de Prolongación Huánuco, el sillau y el ají, o de la Avenida Argentina [...] (p. 53).

Aquí, la enumeración de los prostíbulos se alterna con la enumeración de las causas que originaban el peregrinaje noctámbulo. El orden lógico exigiría agotar las causas (los chistes, las cervezas, la conversación) y luego emprender la lista de los lugares (La Victoria, Prolongación Huánuco, Avenida Argentina).

El otro tipo de alteración se produce cuando el narrador se ve interrumpido por otra voz, sin que haya ninguna advertencia previa:

> Fuimos a festejarlo al Chasqui y, al segundo vaso de cerveza, Lalo, qué le dijiste en tu declaración, Cuéllar comenzó a ponerse nerviosito, ¿le había agarrado la mano? [...] (p. 28).

El narrador colectivo interrumpe el discurso para dar paso a la voz de Cuéllar ("Lalo, qué le dijiste en tu declaración"); la pregunta, que nuevamente interrumpe, corresponde, otra vez, a Cuéllar, pero ahora en forma de discurso indirecto libre ("¿le había agarrado la mano?").

Lo anteriormente señalado no significa una ruptura total de la lógica del discurso. Siempre hay una frase rectora que, aunque

interrumpida por inclusiones ajenas, mantiene obstinadamente su orden, se corta pero no se perturba: sólo hay que sacar la paja del grano para recuperarla.

Pero la característica permanente es la mezcla de instancias narrativas a las cuales no siempre es posible reconocer. Esto forma parte del mundo de la obra: un tumulto de intervenciones que colaboran para formar una totalidad significativa.

En una mesa redonda ralizada en Barcelona, Vargas Llosa (1967:21) declaró:

> Creo que en este trabajo [Los Cachorros] ha desaparecido, o casi, un intruso que asomaba constantemente la cabeza en los cuentos de mi primer libro: el narrador.

Tal vez, el autor se refiera al narrador que nunca deja sola a su narración, que la lleva de la mano, opina, explica de los personajes lo que ellos no explicitan bien. Es decir, el narrador "omnisciente" y entremetido. En esto estaríamos de acuerdo, pero no en el resto porque ¿quién sino un narrador puede decir "íbamos juntos a la playa —a La Herradura, ya no a Miraflores—, en el auto que sus viejos le habían regalado para Navidad [...]" (p. 33)?

c. Los discursos.

La forma de introducir un discurso es muchas veces abrupta y si bien es posible guiarse por algunas características de la puntuación, no se pueden tomar esos signos como constantes invariables a lo largo de toda la obra. Sin embargo, algunas se repiten:

a) el uso de dos puntos para introducir un discurso directo o

indirecto libre: "Entró [...] sobrado como un pavo real: le caí a Chabuca Molina, me dijo que sí" (p. 28).

b) el uso de la coma para los mismos fines: "Habíamos comenzado a hacer bromas en las clases, oye, ayer vi a Pirulo Martínez [...]" (p. 23).

c) la inclusión de un discurso directo sin ninguna advertencia: "hasta que de repente ya hermano, lo agarraste [...]" (p. 26).

Pero no siempre hay que esperar estas características, y muchas veces se encuentran todas ellas en un mismo párrafo:

> Qué bárbaro, decía Lalo, ¿corrió olas en Semana Santa? Y Chingolo: olas no, olones de cinco metros, hermano, así de grandes, de diez metros. Y Choto: hacían un ruido bestial, llegaban hasta las carpas, y Chabuca más, hasta el Malecón [...] (p. 49).

También se pueden señalar otras características, que tampoco llegan a ser constantes, relacionadas con la forma de indicar al emisor del discurso:

a) discurso directo con emisor identificado: "Pareces un cura, Pichulita, decía Lalo [...] (p. 28).

b) discurso directo con emisor no identificado: "Bajaban por la Diagonal haciendo pases de básquet con los maletines, chápate ésta, papacito [...]" (p. 13).

c) discurso indirecto con mención del personaje a quien pertenecen las palabras referidas: "Qué bien la corre, decían ellas mientras Cuéllar se revolvía contra la resaca [...]" (p. 35).

d) discurso indirecto sin mención del personaje a quien pertenece: "Que no les hiciera caso, Pichulita [...]" (p. 54). En estos casos, es difícil decir si se trata de un discurso indirecto o indirecto libre.

El discurso indirecto libre, por lo general, se encuentra en frases que incluyen otros discursos sin que aparezcan signos claros para establecer diferencias (del tipo "dijo que"):

> Se presentó borracho en la Misa de Gallo y Lalo y Choto tuvieron que sacarlo en peso al Parque, suéltenme, delirando, le importaba un pito, buitreando [...]" (p. 36).

> Pero él ni de vainas, de perdido, nuestras fiestas lo aburrían, de sobrado, aventajado, no iba porque tenía otras fiestas donde me divierto más" (p. 39).

Tanto "le importaba un pito" como "nuestras fiestas lo aburrían" aparecen intercalados entro comas, de la misma manera que el diálogo indirecto al que le falta el verbo declarativo: "suéltenme". En cuanto a "ni de vainas, de perdido [...] de sobrado, aventajado", son expresiones que no se pueden exponer en forma de discurso indirecto. En el segundo ejemplo citado, hay un tránsito violento del discurso indirecto libre al directo ("no iba porque tenía otras fiestas donde me divierto más").

Todas las variantes anotadas contribuyen a crear incertidumbre a la hora de hacer un análisis minucioso de los diferentes modos de narrar, especialmente cuando se trata de discursos indirectos cuya forma de exposición se presta a confusiones. De todos modos, la narración es clara y la manera de exponerla no perturba el sentido final.

E. Conversación en La Catedral.

a. La estructura.

A diferencia de las novelas anteriores que tenían una organización regular y casi previsible, Conversación en La Catedral es una obra de

ordenamiento dispar. Se divide en cuatro libros y cada uno de ellos en capítulos. Pero el número de capítulos varía de uno a otro: en el libro Uno son diez, en el libro Dos hay nueve, en el libro tres hay cuatro, y en en libro Cuatro hay ocho. Los capítulos de los libros Uno y Tres no están separados en secciones; los de los libros Dos y Cuatro sí lo están: 73 en el primer caso y 24 en el segundo.

Esta asimetría responde a ciertas características de la narración. El libro Uno es compacto, sin fracturas. Allí, básicamente, se expone y se prepara el terreno para lo que vendrá, que en realidad es "lo que vino" porque la estrategia general de la narración no es lograr tensiones con la intriga de ¿qué va a suceder?, sino con la curiosidad de saber cómo sucedió. El libro Dos, dividido en muchas secuencias, es fundamentalmente de expansión temática: allí se encuentran, si no la mayor parte de los temas que se van a desarrollar, al menos las indicaciones necesarias para que se preste atención a ésto y aquéllo: es como poner las cartas sobre la mesa pero mostrarlas sólo fugazmente. El libro Tres vuelve a ser compacto, elaborado sobre la base de diálogos en su mayor parte (el capítulo II es un torbellino de conversaciones). El libro Cuatro tiene secciones, aunque no tantas como el libro Dos. En este último libro hay una vertiginosa carrera de enlaces de cabos que habían quedado sueltos; de cierta manera, recibe y resuelve la carga del libro Dos. Aunque ésto puede ser discutible y no sin razón: algunos temas ya habían sido completamente aclarados; por otra parte, la resolución sirve al lector y no a la trama en sí porque todo había sucedido ya, y los personajes terminan con las mismas incógnitas de antes. Un ejemplo de esto es el diálogo de despedida entre los personajes que mantienen la conversación que da título al libro:

—Que hablemos con franqueza de la Musa, de mi papá. ¿El te mandó? Ya no importa, quiero saber. ¿Fue mi papá? [...]

—Me voy para que no se arrepienta de lo que está diciendo... Sépase que no se merecía el padre que tuvo, sépaselo. Váyase a la mierda, niño.

—Ya está, ya está, no me importa— dice Santiago—. Ven, no te vayas, ven (p. 29).

Desde el principio se percibe que Santiago no recibirá una respuesta satisfactoria a su pregunta, aunque la pregunta haga referencia a un personaje (la Musa) que aparecerá más tarde, y la alusión quede flotando en las posibilidades del desarrollo.

b. Más de una conversación.

El título de la novela puede prestarse a confusiones. Lo cierto es que hay dos conversaciones, si de conversaciones se trata: una en el bar La Catedral entre Santiago y Ambrosio, y otra en el bar Negro-Negro entre Santiago y Carlitos. Pero no son solamente estas conversaciones las que forman la carne de la narracion, sino que ellas intervienen con una cierta regularidad a lo largo de la misma y funcionan como puntos de apoyo. Pero la novela en sí es una arbitraria expansión de esas conversaciones, un discurso que no repara en los límites que esos marcos de referencia le imponen.

Lo anterior no es una crítica negativa, la indicación de un error. Una obra, habrá que repetirlo, elige su forma y —si lo desea— tiene muy poco en cuenta los parámetros del unvierso lógico, real, tangible del mundo de todos los días. A lo sumo, si se lo propone, se acercará a la realidad que el realismo reclama, pero por otras vías: la obra no menta un mundo sino que lo funda y en esa fundación no hay más

restricciones que las que ella misma se impone; si se impone un mundo real lo construirá (no lo reproducirá) mediante algunos de los elementos que lo forman. Lo único que importa, lo único que puede exigirse, es que no haya transgresiones a las fronteras delimitadas porque eso sí hiere el sentido final que una obra debe tener.

Conversación en La Catedral (y en el Negro-Negro) es mucho más que eso. Ciertas observaciones de Jean Franco (1978:64) merodean el problema pero no llegan a resolverlo:

> What takes place in Conversation in The Cathedral is not a true dialogue between the journalist Santiago and the ex-chauffer Ambrosio, but rather separate recollections that take the form of dismembered dialogues with other people in the past. As each man evokes different incidents in the past, these come together to form new and revealing patterns and connections that, however, can only be totalized by the reader.

Esto es verdad muchas veces, pero no lo es siempre. En algunos casos, la evocación da cuenta de una escena o de un momento en que la participación de uno de los interlocutores es obvia: Santiago con Aída, con su padre; o Ambrosio con Amalia, con Cayo. Otras veces, sin embargo, se detallan minuciosamente acciones o movimientos que no pudieron llegar con tanto detalle, o que simplemente no llegaron, a conocimiento de esos interlocutores. Las escenas dentro de las oficinas de gobierno, las escenas de Cayo con Hortensia y Queta, las fantasías que rondan la mente de Cayo, etc., son ejemplos de lo anteriormente dicho.

Como se ve, no se trata de expansiones apoyadas en algún lugar de la memoria de los interlocutores que pasan a la narración con más minuciosidad. Se trata de expansiones que abandonan la referencia de la memoria y se internan por otros caminos. Tomar al pie de la letra lo

que dice Jean Franco sería considerar que sólo los interlocutores son los narradores de la historia, testigos o actores, pero siempre participantes: Santiago, Ambrosio y Carlitos. Pero no puede ser ninguno de ellos el narrador de, por ejemplo, la escena en el club Cajamarca (pp. 346-48) puesto que no estaban allí ni, mucho menos, estaban instalados en esa zona intermedia entre la conciencia y el subconsciente de Cayo Bermúdez que generaba frenéticamente las fantasías.

Además, en muchos momentos, los interlocutores están tratados desde una perspectiva exterior, no "ven" sino que "son vistos", y ésto tampoco es una forma natural de evocación, salvo en los casos en que Ambrosio evoca una escena en la que participa Santiago y lo "ve". Pero, en ese caso, Santiago no recuerda sino que es recordado.

Señalar más ejemplos sería redundante y extenso pero, para cerrar el tema, valga la referencia a las secciones relatadas con el punto de vista de uno de los personajes. Un ejemplo adecuado son las narraciones a cargo de una instancia narradora que cuenta desde la perspectiva de Amalia pero que no le cede la palabra. Aunque Amalia le hubiera contado posteriormente los hechos a Ambrosio, el relato no se somete al esquema de situaciones referidas sino que actúa con total independencia.

c. Los núcleos temáticos.

En lo que se refiere a la organización temática de la novela, se nota una gran diferencia con respecto a La Casa Verde. En aquel caso, las historias de los personajes aparecen a intervalos regulares, tal como se explicó en su momento. En Conversación en La Catedral, son ciertos centros de interés los que nuclean momentos afines. Por ejemplo, la

historia política de Cayo Bermúdez se enriquece con escenas en las cuales él no participó pero que indican las consecuencias de sus gestiones. La historia de Santiago Zavala y sus coqueteos con los movimientos comunistas en la universidad se completan (se contraponen) con su situación en el medio familiar. El único tema realmente disperso a lo largo de la novela, y que recién se aclarará en el libro Tres, es la relación entre Ambrosio y Fermín, y el asesinato de Hortensia.

Esos centros de interés conforman unidades que, aunque no sean autónomamente significativas, tienen cierta independencia. Por esa razón, algunos personajes quedan rezagados, como suspendidos temporariamente, porque la narración se ocupa de situaciones en las que ellos no tienen papeles de importancia. Y, debido a eso, el tiempo es un agente silenciado que no cumple ninguna función ordenadora: si lo que importa en un momento es narrar la historia de Hortensia, la familia Zavala no está presente, aunque posteriormente se haga mención a ella en sucesos contemporáneos de los pasajes anteriores.

d. Los narradores.

¿Quiénes son los narradores de la novela? Son varios, son muchos. Ante todo, es necesario decir que la novela no está organizada en secciones a cargo de una instancia narradora única sino que las mismas se suceden sin aviso, en un desorden que a veces oscurece el texto y a veces lo agiliza.

Hay una instancia narradora externa, sin narrador manifiesto, que se mantiene a distancia de los hechos y los personajes:

> Barreras militares cerraban las cuatro esquinas del Parque

> Universitario y había patrullas de soldados con cascos, guardia de asalto y policías a caballo. Abajo la Dictadura, decían los cartelones colgados de los muros de San Marcos, Sólo el Aprismo Salvará el Perú (p. 65).

También hay una instancia narradora que es "omnisciente": da cuenta de todo y sabe qué piensan los personajes, qué sienten:

> Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? (p. 11).

Esta instancia narradora es la que también tiene a su cargo la narración con punto de vista de uno de los personajes, tales como los pasajes de la vida de Hortensia vistos desde la perspectiva de Amalia (p. 253, por ejemplo) y también las fantasías de Cayo Bermúdez (sección que va de la página 353 a la 357).

Hay narradores explícitos, tales como Santiago, Ambrosio, Ludovico, etc. Entre Ambrosio y Santiago se alternan los papeles de narrador y narratario. Estos narradores son personajes de la obra, testigos o actores, o ambas cosas, pero el único que manifiesta sus pensamientos es Santiago. Para hacerlo, se recurre a la misma técnica que se usó en La Casa Verde durante los soliloquios de Anselmo: Santiago es, al mismo tiempo, narratario y actor: "Estabas de buen humor, Zavalita, libre del encierro de la Clínica [...]" (p. 602). Esa voz que se dirige a él no es sino su propia voz, pero se refiere a ese "yo" suyo que siente tan remoto como si fuera un "tú", conocido y desprendido al mismo tiempo.

La única narración que no se sabe inmediatamente quién la enuncia y quién la escucha es el diálogo que tiene lugar entre Ambrosio y Fermín porque, hasta el momento en que se revela la relación que los une, son

fragmentos diseminados a lo largo del texto que no tienen ni espacio ni tiempo, ni emisor ni oyente especificado.

Lo particular de la novela, en cuanto a instancias narradoras, se encuentra en el hecho de que ese misterio formal que el modo de narrar propone, se consigue frecuentemente mediante el recurso de ocultar la voz narradora y obligar a un repaso de lo sucedido para encajarla dentro de algunos de los hilos que se tejen.

En los casos en que hay un estilo reiterado o ciertos giros recurrentes, eso es fácil. Ocurre, por ejemplo, con las intervenciones de Ambrosio frente a Santiago: siempre se dirige a él con el vocativo "niño". Más confusa resulta la percepción de Ambrosio como narrador cuando habla con Fermín, aunque siempre hay un "don" unificador que, si bien no revela la identidad del hablante, conecta el parlamento con otros anteriores. Sucede lo mismo con las narraciones que se hacen desde el punto de vista de Amalia: siempre es "la señora", "el señor", etc.

Y todo esto no es casual, porque la estructura dinámica de la novela se basa en las identidades escondidas, en la suspensión o demora del significado, y en ello se ve fácilmente la influencia de Faulkner e, inmediatamente, la de Rulfo.

e. Los personajes.

De los seis personajes más importantes de la novela (Santiago, Ambrosio, Cayo, Fermín, Amalia y Hortensia) hay tres que aparecen más próximos. Esos tres personajes son: Santiago, Ambrosio y Amalia. La razón de esa proximidad reside en el hecho de que son narradores en muchos momentos (Santiago y Ambrosio), o de que la narración toma estrictamente su punto

de vista (Amalia). Los otros son narrados y sólo se aproximan cuando la narración les cede la palabra. De todos, el que más pesa en el crecimiento de la historia es Ambrosio; las acciones de Santiago son de carácter individual, aunque algunas de ellas tengan repercusiones más amplias. Amalia, muchas veces presente, es sólo un testigo o una víctima. Aquí es oportuno señalar que la narración se vale de modos que por momentos tienden a confundir la importancia de los actores.

Cayo, Fermín y Hortensia son narrados, son "ellos" para las voces narradoras. Con éstos no hay confusión: tienen un lugar definido, y la narración los mantiene en un mismo plano.

f. El tiempo.

El tiempo, como ya se dijo, es un cómplice que ampara el misterio formal de la novela. Hay escenas contiguas, o entrelazadas, que suceden en tiempos muy diferentes. Los diálogos entre Fermín y Ambrosio (sin dudas la parte más enigmática de la obra) se intercalan en muchos momentos:

> —Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida —dijo Popeye—. Vamos a tu casa a oir discos, entonces.
> —¿Lo hiciste por mí? —dijo Fermín—. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco (p. 54).

En este caso, la voz de Popeye está situada al principio de la novela y la voz de Fermín corresponde a un tiempo posterior al del asesinato de Hortensia, casi al final de la misma. Esta discontinuidad no se percibe en la primera lectura.

Analizando el momento histórico de la obra, se puede decir que sucede en un período que abarca la presidencia de Odría (1948-1956) y que se extiende hasta la presidencia de Belaúnde, cuando tiene lugar

el diálogo en La Catedral. Hay algunos otros datos que ayudan a precisar fechas, especialmente la huelga de Arequipa, pero ésto no interesa demasiado en el análisis del texto en sí.

Interesa, en cambio, la dislocación del tiempo interno. Hay una sola indicación temporal clara: las voces de Ambrosio y Santiago en La Catedral. Allí se usa siempre el presente del indicativo porque ese es el momento de la enunciación, que es decir el momento de los recuerdos, de la actualización de escenas del pasado, de las evocaciones no confesadas, no expresadas, y también de las escenas que se cuelan entre los recuerdos pero que no pertenecen a ninguna de las memorias de los interlocutores.

En el capítulo VIII del libro Uno se alternan tres situaciones que no son simultáneas sino que tienene lugar en momentos diferentes: la organización de la intervención policial a la Universidad de San Marcos (principios del tiempo del relato), la elección de Trifulcio como matón (unos cinco años después), y el diálogo entre Ambriosio y Fermín (presumiblemente situado entre ambas fechas).

A veces está alterado el orden de la información, tal como sucede en el caso de las referencias que anticipan hechos pasados que se explicarán más adelante. Eso ocurre, por ejemplo, con la muerte de Trinidad López, el primer marido de Amalia, con la muerte de Amalia y con el asesinato de Hortensia. Estos indicios se pueden entregar porque la narración avanza sin disimular que las únicas sorpresas posibles son las que se desprenden de su organización interna, pero que la materia que la compone ya pertenece al pasado, que es inconmovible.

En el caso de Trinidad López, por ejemplo, se informa sobre su muerte en la página 106 por boca de Ambrosio, que pone en duda la

participación política de aquél; en la página 112 se vuelve a mencionar la muerte de Trinidad; recién en la página 196 se revela la verdad. El comentario de Ambrosio se enuncia en La Catedral; la segunda mención de la muerte en un tiempo anterior; y la escena de la tortura y la muerte es contemporánea de la segunda mención.

Debido a esta forma entrecortada de organizar la cronología, aunque no solamente por ésto, la novela maneja su tensión interna sobre la base de la pregunta ¿como pasó? en lugar de ¿qué pasó?, tal como se señaló antes. Pocas sorpresas reserva la lectura, aunque sí dos principales: la relación de Ambrosio con Queta, y la de Ambrosio con Fermín. En el primer caso, hay una aparición de Queta en la página 197 hablando con Ambrosio, pero no se sabe quién es ella porque es la primera vez que interviene, y sin presentación. Por eso, no se puede situar el tiempo en que esas palabras son enunciadas. Respecto a la otra sorpresa, el diálogo iterativo entre el "negro" y el "don", aunque se sospeche de quiénes se trata, no es sino hasta la conversación entre Ambrosio y Queta que se puede situar en tiempo y espacio.

Y es también por esta forma de organización temporal del texto que las anticipaciones, las prolepsis, son tales en cuanto al desarrollo de la narración, no al desarrollo cronológico de los acontecimientos.

Al respecto, es interesante señalar lo que dice Castro M. Fernández (1977: 21-23 y 48-50) en su inteligente trabajo sobre las características de las anticipaciones. Señala el crítico que en poco más de treinta páginas tiene lugar el asesinato de Hortensia, el descubrimiento de la identidad del asesino y de la relación entre Ambrosio y Fermín (libro Tres, capítulo I). Esto aclara situaciones anteriores que aparecían como puntos oscuros de la narración. Pero el sentido enigmático de

ellas reside más en el procedimiento aplicado para diferenciarlas de otros acontecimientos que en su propia significación. El procedimiento narrativo utiliza las alusiones indirectas (el asesinato es "lo", por ejemplo) y las reiteraciones (las conversaciones entre Ambrosio y Fermín aparecen regularmente y representan la mayor discontinuidad del texto).

Continúa Fernández con una aguda interpretación del recurso de las anticipaciones. Dice que una anticipación deja abierta una secuencia y entonces, al amenazar con un sentido incumplido, crea espectaciones que sólo se satisfacen cuando no sólo quedan satisfechas sino, además, desbordadas. Después de una anticipación, el relato tiene que dar más de lo que había prometido pero ese despliegue no puede ser distinto de lo anticipado porque, en tal caso, la anticipación dejaría de serlo. Es decir que la anticipación tiene que ser lo que se espera y, al mismo tiempo, inesperada. Lo inesperado deberá sugir del hecho de que, en la ampliación, la anticipación entre en relación con situaciones no esperadas y surja una particularización inesperada de lo previsto.

En resumen —dice Fernández— la anticipación es un modo para que el lector ponga en juego una causalidad que será afirmada y burlada al mismo tiempo.

g. Las formas de narrar.

En cuanto a la forma de narrar, Conversación en La Catedral muestra modos narrativos que ya sa habían encontrado en novelas anteriores. Pero su uso en esta obra tiene un sentido diferente y enriquece (a veces complica) el texto.

El frecuente empleo del discurso indirecto e indirecto libre en medio de uno directo no ofrece grandes innovaciones. Pero es pertinente señalar una: la incrustación, el engaste de unos en otros. Ya no se trata de un discurso directo que tiene un narrador manifiesto (y un narratario) al que otra instancia narradora suplanta para actualizar una escena referida sin intermediarios, como la conversación entre el Jaguar e Higueras en la última sección del Epílogo de La cuidad y los perros. En este caso es un discurso directo que tiene acotaciones de otro discurso directo:

> —Si eres tan estúpida de meterte en un lío, allá tú— la cara de espanto de Ivonne, Carlitos, su terror, el grito que dio—. Si esas estupideces que se te ocurren, si esa estupidez que has inventado...
>
> —Tú no entiendes, Madama— la vocecita casi llorona de Becerrita, Carlitos—. Ella no quiere que la muerte de su amiga quede así, en nada (p. 420).

Aquí, Santiago está refiriendo a Carlitos la escena en casa de Ivonne. La primera entrada es de ella y su discurso se dirige a Queta ("—Si tú eres tan estúpida [...]"); inmediatamente se intercala la voz de Santiago, que se dirige a Carlitos ("la cara de espanto de Ivonne, Carlitos [...]") y que está situada ya no en la casa de Ivonne sino en el Negro-Negro. La segunda entrada corresponde a Becerrita, en casa de Ivonne, y se dirige a ella ("Tú no entiendes, Madama".); y nuevamente la voz de Santiago en el Negro-Negro ("la vocecita casi llorona de Becerrita, Carlitos [...]").

El narratario de todo es Carlitos pero las voces cambian, y también cambian los lugares y los tiempos de la enunciación.

Como ya se señaló anteriormente, algunas partes son más dialogadas que otras. Los diálogos pueden referirse a una situación única y

entonces tienen unidad de lugar y de tiempo; o puede haber un entrelazamiento de diálogos que suceden en lugares y tiempos diferentes, entre diferentes personajes. Un ejemplo de esto último se encuentra en el capítulo IV del libro Tres, donde hay más de diez voces registradas en otros tantos momentos que nada tienen que ver entre sí.

Algunos autores han explicado este recurso como un traslado del cine a la literatura. Pero la comparción adolece de ciertas fallas. En el cine existe siempre un marco de referencia que no puede ser evitado: la cámara registra escenarios, cuerpos o caras, ropas, un sinnúmero de detalles que actúan como elementos indiciales. Cuando el montaje salta del presente al pasado, y de París a Roma, habrá un presente en París que estará indicado por algunos elementos, por mínimos que sean; y habrá una Roma antigua que también hablará por sí misma.

En la novela, edificio levantado sólo con palabras, si las palabras indiciales faltan, el indicio no existe. La narración no tiene ayudantes como los del cine o el teatro. La narración, cuando se calla, da lugar al silencio.

Por estas razones, la comparación con una obra cinematográfica no es satisfactoria. Y esto no quiere decir que este recurso de la novela resulte imperfecto si se lo compara con el cine. Quiere decir que se trata de algo diferente porque si el cine quisiera emplear ese juego de semiocultamiento de la realidad, si buscara la perplejidad del espectador en una suerte de ambigüedad por confusión, debería recurrir a otros elementos, debería borrar ciertos detalles naturalmente explícitos en su campo.

Una consecuencia inevitable de la alternancia de diálogos diversos es la pérdida de algún aspecto del efecto dramático de los mismos. Al

tener que suspender temporariamente el desarrollo de una secuencia dialogada para retomar el hilo de otra, y así cíclicamente hasta que las mismas se agoten, la tensión dramática de esas secuencias va disminuyendo. En estos casos, se debe inmovilizar de pronto la piedad para retomar el terror, y luego poner otra vez en movimiento la piedad, trajín bastante fatigante.

Otra consecuencia de la confluencia de dos situaciones dialogadas, y del pseudo-montaje cinematográfico, es la confusión (de la que el texto no es inocente) del límite de intervención de las voces: muchas veces no se sabe si la nueva intervención corresponde a la línea anterior o a un diálogo interrumpido diez líneas atrás:

> —Y yo me puse a hablar de política— dice Santiago—. ¿Te das cuenta, ves?
> —Claro que sí— dijo don Fermín—. Salir de la casa, y de Lima, desaparecer. No estoy pensando en mí, infeliz, sino en ti.
> —Pero en qué sentido lo dices— como asombrada, piensa, como asustada (p. 137).

La primera intervención es de Santiago; habla con Aída. La segunda es de Fermín, pero no se dirige a Santiago (le habla a Ambrosio, aunque eso todavía no se sabe). La tercera es de Aída y se dirige a Santiago. Si bien hay signos indicadores tales como los tiempos verbales (Fermín habla en pasado de acuerdo a la acotación), la confusión inicial no se puede evitar y se liga la pregunta "¿Te das cuenta, ves?" con la respuesta "Claro que sí".

h. El punto de vista.

La narración que toma el punto de vista de un personaje es más abundante

en <u>Conversación en La Catedral</u> que en las novelas anteriores. Los personajes a los que la narración recurre frecuentemente para utilizar este recurso son Ambrosio y Amalia. El motivo existe, no es una arbitrariedad.

En el caso de Ambrosio, él es uno de los interlocutores del diálogo que da título a la novela. Toda la información que aporta al diálogo (aunque ya se dijo que no surge del diálogo la totalidad de la información) está dada, naturalmente, desde su punto de vista. Incluso ciertas indeterminaciones del texto, como los sentimientos que guarda con respecto a Fermín, se basan en el hecho de que son cosas no confirmadas por otras instancias narrativas. Es narrador de su porción de historia, pero no es el narrador de todo. Qien narra —insistimos— es una instancia que lo toma como instrumento, pero que en ningún momento reafirma o niega: simplemente transcribe lo que él ve, dice o piensa. Esa instancia acepta, utiliza, la restricción de campo que el personaje impone; no lo interrumpe, no lo acota. Cuando la narración abandona el punto de vista de Ambrosio, tampoco se preocupa por incluir datos que pudieran desdecir o confirmar sus palabras. Y esto está dentro de las intenciones del texto, del orquestrador básico que no es sino su autor.

Amalia es el otro personaje cuyo punto de vista se usa con frecuencia. Su posición de subordinada, de persona que sirve (en todos los sentidos) es adecuada para actuar como testigo de intimidades que, de otra manera, hubieran tenido que consignarse a través de una narración "omnisciente". Con Amalia, la imagen de la casa de Hortensia, de la vida allí, de las fiestas y los tejes y manejes es más cercana, más personal y contrasta con la vida política de ministerios y cuarteles, que aparece siempre narrada desde afuera, y es más oficial, más protocolar.

i. Comentarios.

Conversación en La Catedral es una novela elaborada con cuidado; cada una de sus piezas está bien ajustada al conjunto. Sería largo, y fastidioso, enumerar ejemplos que muestran esta solidez constructiva, pero creo que dos son suficientes.

El primero es el esmero en no dejar personajes perdidos por el camino, un riesgo que más de 700 páginas puede ofrecer. Sin embargo, muertos,ascendidos, desterrados o fracasados, todos tienen algún fin. No me refiero a los casi setenta personajes que pueblan la obra, me refiero a los que importan.

El segundo es la cuidadosa inclusión de indicaciones que aluden a conductas posteriores, aunque su mención no se subraye especialmente. Para dar ejemplos al ejemplo, se pueden tomar dos conductas de Cayo Bermúdez. Cuando llega a Lima invitado por el general Espina, recorre el Jirón de la Unión y compra (casi como al descuido) un libro que se llama _Los misterios de Lesbos_. Más adelante, Fermín lo invita a un restaurante donde canta Hortensia y le menciona,al pasar, que es lesbiana. Ambas referencias, posteriormente, cobran sentido cuando toma a Hortensia como amante e invita a Queta para que haga pareja con ella. Y siempre con Cayo, en la primera llegada a Lima, al pasar frente a la Universidad de San Marcos, le pregunta a su acompañante por qué no les meten bala a los estudiantes revoltosos. Más tarde, su actuación confirmará la impiedad de sus pensamientos.

F. *Pantaleón y las visitadoras.*

Se dice que el discurso literario no tiene características propias y que puede recurrir al discurso periodístico, científico, legal. Las primeras novelas de Manuel Puig han servido para ejemplificar lo anterior. Novelas como esas muestran que una narración se puede basar sobre textos que no pertenecen específicamente al territorio de la literatura, que son capaces de abolir los conceptos de discurso literario como posibilidad de discurso con características propias. Eso se dice.

En principio, habría que establecer cuál es el concepto de discurso literario que se quiere pulverizar. Pero, tal vez, la demostración de lo que se entiende falsamente por discurso literario puede emprenderse desde el campo opuesto: el que pertenece al discurso llamado no literario.

Un discurso científico o periodístico muestra una sensible reducción de las posibilidades que da la lengua. En principio, hay un empobrecimiento notable de vocabulario; al mismo tiempo, la sintaxis se debe regir por normas restrictivas, no nuevas; la exposición del material debe seguir un orden casi tiránico. Eso es lo que, en la página 248 de *Conversación en La Catedral*, Vallejo le sugiere a Santiago cuando le enseña el oficio de periodista: "—Todos los datos importantes resumidos en las tres primeras líneas, en el *lead* [...]. O sea: dos muertos y cinco millones de pérdidas es el saldo provisional del incendio que destruyó ayer gran parte de la casa Weise [...]".

No pretendo decir que esos discursos estén arbitrariamente limitados, o que lo estén en todos los casos. Si un texto científico desea ser riguroso (y ésa es su intención siempre, aunque no siempre sea su logro)

habrá de cuidar mucho la carga semántica de sus palabras, la homogeneidad de exposición de conceptos, la inteligibilidad. Pero esas son premisas que muchas veces no están en la intención de un texto literario.

La literatura tiene (debe tener) la libertad de inaugurar su discurso, de utilizar todas las posibilidades que desee hasta lograr el sentido que se ha propuesto. Al decir que carece de características propias, parece insinuarse que la poesía habla con voces prestadas, que arrebata a otros campos sus palabras, que no puede expresarse con autonomía.

Todo lo anterior viene a cuento de la novela que trato: Pantaleón y las visitadoras. Me parece muy acertada la observación de Marcelo Coddou (1975:139): "está muy claro que su discurso [el de Pantaléon y las visitadoras] con ser propiamente literario, no tiene un carácter autónomo, sino que transpone une serie de hechos no literarios [...]". Claro, transpone una serie de hechos no literarios pero es un discurso literario. Porque la literatura tiene la posibilidad de utilizar comunicados militares o cartas como material de trabajo. Pero no es su única posibilidad, y quizás no sea de las mejores.

a. La estructura y sus componentes.

Esta novela, que cuenta la historia de un servicio de prostitutas viajeras que cumplen servicios en las unidades militares de la selva peruana, está organizada en diez partes construídas mediante recursos diferentes:

1: Diálogos múltiples.

2: Comunicados militares; sueño de Pantaleón.

3: Carta de Pochita; sueño de Pantaleón.

4: Comunicados militares.



5: Diálogos multiples.

6: Comunicados militares; cartas de Maclovia y el capellán.

7: Transmisión radial; sueño de Pantaleón.

8: Diálogos múltiples.

9: Fragmentos de noticias periodísticas.

10: Diálogos múltiples.

Si se agrupan los diferentes elementos que componen la obra, encontramos que hay: diálogos, comunicados militares, transmisiones radiales, artículos periodísticos, cartas y sueños.

b. Los diálogos.

Los diálogos tienen algunas caracterísitcas que ya conocimos en obras anteriores, pero también hay innovaciones. Para evitar la forma "—Buenos días—, dijo Juan", el texto dialogado se organiza casi como un libreto para cine o televisión, en el cual algunas indicaciones sobre la acción van a la par de las palabras. En Pantaleón y las visitadoras, ambas cosas se combinan:

> —La primera nota en el examen de ascenso por unanimidad del jurado— estrecha una mano, palmea un hombro el general Victoria—. Bravo, capitán,así se hace carrera y patria (p. 980).

De esta manera, siempre se sabe quién es el emisor del discurso y entonces se pierden las características enigmáticas que son frecuentes en Conversación en La Catedral. Es por esta razón que cuando se mezclan conversaciones que tienen lugar entre actores diferentes, resulta claro el pasaje de unas a otras, aunque el cambio sea abrupto y falten otras indicaciones.

c. Los comunicados militares, la radio, el periodismo, las cartas.

Los comunicados militares, las transmisiones radiales, las noticias periodísticas, las cartas, son elementos que —tal como lo señala Coddou— transponen una serie de hechos no literarios que, una vez que han sido incorporados a la narración, forman parte de la misma, son narración. Y no sólo porque están allí sino, además, porque cumplen funciones connotativas: la personalidad de Pantaleón, más atento a las reglas militares que a otra cosa, se expresa muy bien por medio de la forma insípida de un informe militar; la transmisión radial no sólo es referente de la personalidad del comentarista sino que, en forma indirecta, señala a la audiencia.

Todos estos elementos son narraciones encuadradas que tienen un narrador manifiesto: Pantoja u otros militares en los partes, Rosales en la radio, el periodista (aunque su nombre no se mencione) en los artículos de los periódicos. Además tienen narratarios, identificados o no, a quienes el discurso se dirige. Las cartas también tienen narrador y narratario.

d. Los sueños.

Los sueños narrados, en cambio, se separan notablemente de los otros modos de narrar. En cierta forma se pueden comparar tanto con la corriente de la conciencia como con el monólogo interior.

Con la corriente de la conciencia comparten la característica de ser bloques encapsulados que transmiten con palabras un estado que es mental, no verbal, pero que tampoco es pensamiento.

A este respecto, es interesante recordar algunos conceptos del libro de Leon Edel (1964:22):

> We recognize, therefore, that Balzac and Dostoevsky were right when they spoke of a need to digest the thoughts of their characters and of translating sensations into words. What they could not have taken into account at that time was the possibility of the artist's creating the illusion that we are inside the mind of the character by the same process through which, say, Balzac creates the illusion that we are inside the Maison Vauquer [...].

Con el monólogo interior comparte un modo de exposición claro, respetuoso de la sintaxis, atento a la transcripción coherente de la materia que expone.

Sin tratar de entrar en el campo de la psicología, hay que tener en cuenta que el sueño es una actividad inconsciente que está fuera del alcance del lenguaje lógico y que se forma con elementos básicamente gráficos. Cuando un sueño se verbaliza, se narra, es algo así como su anécdota la que se materializa, pero sobre la base de un lenguaje que no le pertenece (cuando el pensamiento lógico se narrativiza no cambia el código de exposición).

Los sueños de Pantaleón son sueños narrativizados. Al principio del primero hay una narración que poco se diferencia de otra que pudiera ocurrir en plena vigilia del narrador:

> Bajo el sol radiante, la corneta de la diana inaugura la jornada en el cuartel de Chiclayo: agitación rumorosa en las cuadras, relinchos en los corrales [...]. Pero minucioso, insobornable, puntual, el teniente Pantoja cruza el descampado [...] (p. 1021).

No sólo aparece el cuartel a la mañana, con un detalle ordenado de lo que ocurre sino que, además, se da cuenta del paso por el descampado

del protagonista, productor y espectador del sueño: Pantoja se sueña.

El segundo sueño parece ajustarse con más rigor al punto de vista del soñador, aunque no deja de notarse una presencia externa que "ve" y refiere. Además, aparecen constantemente (y en tipos diferenciados) refranes y expresiones idiomáticas que indican una escritura elaborada y ajena, más atenta al detalle camp que a la ilusión del sueño, del tipo "Cría cuervos y te sacarán los ojos", "con los pelos de punta", etc.

En conclusión, lo que tenemos es un par de sueños narrativizados a cargo de una instancia narradora indefinible que toma (aunque no siempre) el punto de vista de Pantaleón y expone su sueño como una anécdota en la que ocurren algunos hechos insólitos.

e. El tiempo y el espacio.

Desde el principio hay alguna confusión de lugar y tiempo. La primera escena se abre en la casa de Pantaleón y, sin ninguna señal, aparece la voz de Hermano Francisco que (más tarde se sabrá) está en la selva amazónica. A continuación hay un diálogo, entre Pantaleón y algunos generales, que, presumiblemente, ocurre en Lima. Después aparece el capellán Beltrán, que está en Iquitos (pero ese dato se dará posteriormente). Siguen voces de alcaldes de la zona de Iquitos, la de un teniente de aquellos lugares, la de un carpintero. En seguida se inserta una transmisión radial. Por último, se retorna a la casa de Pantaleón, en Chiclayo, cerca de Lima. Las tres secuencias que rigen el tiempo de ese bloque responden a una sucesión cronológica. Ellas son: la escena en casa de Pantaleón, la escena con los generales, y el regreso a la casa de Pantaleón. Las intervenciones del capellán, de los alcaldes, del sargento y del carpintero (todos están en Iquitos) son, sin duda, anteriores al tiempo señalado.

En cuanto al discurso del Hermano Francisco y a la transmisión radial, son también anteriores; pertenecen a un tiempo y a un lugar más indefinidos.

Pero, aunque al principio haya un cierto desconcierto con esas voces que proceden de distintos lugares y se sitúan en tiempos diversos, en ningún momento el texto adquiere las características enigmáticas que se encuentran en Conversación en La Catedral.

f. Las formas de narrar.

El modo de contar, en esta obra, es diferente al de todas las otras. Como se ha dicho antes, la novela está compuesta por diferentes tipos de narraciones y el armado de la trama se debe hacer mediante el ajuste de todas esas piezas.

Los discursos directos tienen ciertas características. Se ha señalado ya que evitan las fórmulas "dijo", etc., y que se intercalan acciones con indicación de quien las ejecuta como forma de mostrar, al mismo tiempo, palabras y movimientos. Pero, a veces, esas acotaciones llevan en su interior algunos discursos directos:

> —Porque sólo tengo cuatro dedos aquí— se toca la frente, bebe un café con leche, paga, escucha al profesor recomendar a su cliente y si a tu hijito le muerde la víbora, lo curas con mamaderas de hiel de majaz, sale a la calle el teniente Bacacorzo—. Me lo dice siempre mi mujer (p. 1256).

Entre las actividades que cumple Bacacorzo (tocarse la frente, beber un café con leche, etc.) se cuenta la de asistir a la escena con el profesor ; las recomendaciones de éste aparecen como discurso directo ("y si a tu hijito le muerde la víbora [...]").

En esta novela se encuentra muy escasamente un tipo de recurso que fue casi de rigor en obras anteriores: el pasaje de discurso directo a indirecto y luego a indirecto libre sin señales de advertencia. La razón fundamental es que el rompecabezas está compuesto por elementos poco propicios para este tipo de juegos. El único lugar adecuado hubiera sido el de las escenas dialogadas, pero aquí se ha tomado partido por la nueva forma ya explicada. El resto pertenece a tipos de discursos que no toleran esas innovaciones (una carta, un parte del ejército, una audición de radio).

Nuevamente es interesante comprobar que la narración recoge muchos de los cabos que ha ido tirando por el camino. En el diálogo inaugural aparecen los personajes que luego tendrán importancia en la resolución de la historia: Pantaleón, los generales (que lo apoyan), los militares (que no lo apoyan), el teniente Bacacorzo (que será su amigo), el alcalde Morey (que organizará el secuestro de las visitadoras, lo que traerá como consecuencia la muerte de la Brasileña), la voz del Sunchi (el locutor que acentuará la actitud en contra de Pantaleón). En una palabra: la construcción es rigurosa, no hay elementos gratuitos.

Otro aspecto formal, que se mantiene a lo largo de la obra, es la iniciación de las escenas dialogadas: todas ellas comienzan cuando alguien (la esposa o la madre) despierta a Pantaleón, como si la acción necesitara, para ponerse en movimiento, que él fuera arrancado del sueño.

La debilidad de esta novela tiene algunas causas originadas en el modo de narrar. En general, el collage distancia demasiado los distintos momentos y supone elipsis que son difíciles de salvar. Además, ciertos elementos usados hacen crecer muy lentamente las acciones, demoran sin añadir interés; no son expansiones sino aguas estancadas. La tensión

dramática se resiente, y de las figuras grotescas sólo quedan monigotes inertes. Las secciones dialogadas son las más interesantes, pero sólo cubren cuatro de un total de diez, lo que representa menos de la mitad de todo el texto.

g. Comentarios.

Es oportuno señalar que aquí aparece un personaje mesiánico: el Hermano Francisco. Otro personaje similar, aunque tratado desde una perspectiva totalmente diferente, aparecerá en su última obra: La guerra del fin del mundo.

Con Pantaleón y las visitadoras la narrativa de Vargas Llosa ha dado un vuelco notable: aparece el humor como ingrediente de la obra. Y digo ingrediente porque la novela es parcialmente cómica, grotesca será mejor decir, y tiene otros aspectos que no son materia precisamente humorística.

Vale la pena citar algunos conceptos del escritor al respecto.

Comenta Vargas Llosa (1971:46):

> La materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de la carroña.

Le dice a Cano Gaviria (1972:92):

> Tengo muchas prevenciones contra el humor en la literatura [...] me parece un ingrediente muy peligroso. Tiende a congelar, a helar, a matar las vivencias, a menos que sea sarcástico y feroz como el humor, por ejemplo, de Louis Ferdinand Céline.

Esta segunda cita corresponde a una declaración que hizo Vargas Llosa cuando estaba trabajando en una primera versión de Pantaleón y las visitadoras, basada en un diálogo interminable, que no le satisfizo.

En 1975 ha cambiado de opinión y declara a Wolfgang Luchting (1975:217):

> Es verdad que muchas veces, antes de escribir Pantaleón, dije que era alérgico al humor en literatura; lo pensaba así. Ahora pienso algo totalmente distinto: que el humor no sólo es una dimensión importante de la experiencia humana, que no tiene por qué estar al margen de la novela, sino que además es una veta riquísima para explorar al hombre y representarlo literariamente [...]. Exactamente en las antípodas de lo que antes creía, ahora creo que hay que exigirle a la literatura no sólo que preocupe, abra los ojos de la gente sobre lo que no sabe o lo que no quiere ver, y estimule la imaginación y la inteligencia de los lectores sino también, y al mismo tiempo, que divierta.

Lo que va de ayer a hoy.

G. La tía Julia y el escribidor.

a. La estructura.

La novela está cuidadosamente dividida en veinte capítulos, cada uno de los cuales tiene una extensión pareja. Reaparece en ella, así, una suerte de rigurosa simetría que caracteriza la obra de Vargas Llosa. A lo largo de esos capítulos se cuentan dos historias que se desenvuelven paralelamente en el tiempo y que poco contacto tienen entre sí.

Decir que se cuentan dos historias es, en cierta forma, equivocado. En realidad, es sólo una historia: la del narrador con la tía Julia y con el escribidor. Lo que ocurre en la otra parte del libro, donde se transcriben las historias que el escribidor produce, es un material que apoya indirectamente la historia del escribidor. Formalmente, hay una perfecta separación en capítulos que no propone ninguna confusión: el

narrador con la tía Julia por un lado, con algunos contactos con el escribidor y, por el otro, las historias del escribidor que se transmiten por radio, que nada tienen que ver con los personajes de la historia "real" aunque existen ciertas filtraciones.

La organización del libro es simple: los capítulos impares toman a su cargo la narración aparentemente autobiográfica de un momento de la vida de Vargas Llosa (al narrador lo llaman Varguitas, Marito, etc.). Los capítulos pares, salvo el último, transcriben las novelas que Pedro Camacho, el escribidor, produce para la radio. Los puntos de contacto entre las "realidades" y las "ficciones" se produce cuando, a través de las radionovelas, se asiste a la progresiva locura de su autor. Pero las historias de Camacho, que son muchas y muy variadas, poco influyen sobre la anécdota con la tía Julia. El último capítulo, sin embargo, es una confluencia de ambas cosas porque la narración de la parte que llamamos la "autobiografía" está expuesta en términos melodramáticos, dignos de una de las historias de Camacho.

La primera sorpresa (el primer alivio) es encontrar una novela de Vargas Llosa cuya exposición sea tan clara. Sabas Martín (1978:152) dice, atinadamente:

> Es como si se hubiese invertido el orden lógico y las primeras novelas de Vargas Llosa fuesen posteriores a La tía Julia y el escribidor. Mario Vargas comenzó como un viejo novelista ducho en artificios intelectuales, experimentalismo y audacia, y pasa a ser ahora un brillante escritor novel que cuenta su propia historia de amor, ganando al lector para su causa.

También se podría interpretar el cambio como un signo de madurez profesional.

b.Las mitades del texto.

La única zozobra que la lectura encuentra se produce al pasar del capítulo I al II porque, intempestivamente, aparecen personajes y situaciones que nada tienen que ver con el anterior. Pero, al finalizar el capítulo, la narración se interrumpe para dar paso a una serie de preguntas casi retóricas que indican, inmediatamente, que se trata de un libreto para comprometer a los escuchas, y contar con ellos en la siguiente emisión.

El otro signo que muestra una evidente separación entre un capítulo y otro es la lengua usada: en el primero se trata de una prosa sencilla, casi coloquial, rememorativa y sin pretensiones; en el segundo hay un habla alambicada, visiblemente cursi pero con ímpetus de grandeza.

En los capítulos impares, que llamaré autobiográficos con alguna reserva, el narrador aparece en primera persona: es Varguitas, actor de los acontecimientos, quien relata lo que le ocurrió en un período de su vida. Los otros personajes están subordinados a su exposición y sólo se les concede algún discurso directo. Ese narrador, instalado en un tiempo indefinible y posterior, narra su historia a un narratario no manifiesto; narra su historia a quien quiera oirlo y oirla.

Mucho se ha escrito acerca del carácter autobiográfico de esta novela; tal vez sean opiniones atendibles pero esas consideraciones escapan al marco del presente trabajo. De todas maneras, es necesario no olvidar que el libro está dedicado a Julia Urquidi Illanes, persona real y ligada a la vida del autor.

Los capítulos pares narran historias diversas cuyos personajes y circunstancias se van confundiendo a medida que el libro avanza hasta

que la mayor parte de ellas tienen algo en común, no porque su autor (Camacho) se lo proponga, sino porque su progresiva locura le impide mantener en compartimientos estancos las tramas que nacieron con absoluta independencia. Se trata de historias truculentas y sensacionalistas que nunca alcanzan su fin, y de las cuales sólo nos es dado conocer algunos momentos.

Pero aunque se trate de historias diferentes, comparten ciertas características: personajes dogmáticos, intransigentes, que se embarcan con facilidad en actividades compulsivas y presentan casos límite. Algunas obsesiones en la concepción de las historias ponen en evidencia ciertas ideas fijas del autor, lo denuncian: la represión sexual, el elogio a los hombres que andan alrededor de los cincuenta años, la fobia a las ratas y a los argentinos. Los síntomas de la locura de Camacho son absolutamente claros en los capítulos XII, XIV, XVI y XVIII.

Todo lo anterior sirve para mostrar la personalidad del escribidor y su progresiva ruina. También sirve para mostrar (aunque no es la intención primaria) que cualquier obra de creación señala la personalidad de su autor. De manera indirecta, la novela postula la tesis de que se pueden encontrar las huellas neuróticas del autor a través de su producción, cosa que no estaría alejada de cierta etapa de la obra crítica de Vossler.

c. Del radioteátro a la novela.

Las historias de Camacho, de innegable efecto cómico, tienen una forma de exposición arbitraria. José Miguel Oviedo (1978:173) roza levemente una observación que es, para mí, muy importante:

> The first issue to examine is the identity of the narrator of the stories. There is some ambiguity because, even if it is evident that these are Camacho's stories, they cannot be said to be the same ones broadcasted on the radio; more than melodramas and the typical popular love stories, they seem deformations, rewritten versions coming from the increasingly delirious consciousness of Camacho.

La observación de que las historias que se incluyen en el libro no son las mismas que las que se propalan por radio es acertada. Se trata, sin duda, de versiones reescritas. Pero la explicación de que eso se debe a los delirios de Camacho no satisface. Desde la primera historia, la que se encuentra en el capítulo II, cuando Camacho no muestra todavía señales de locura, el texto se presenta con una forma que muy difícilmente podría servir para un radioteatro. La forma de un radioteatro es fundamentalmente dialógica. Lo dice claramente la abuela de Varguitas:

> —¿Por qué te gustan los radioteatros?—le pregunté un día a la abuelita—. ¿Qué tienen que no tengan los libros, por ejemplo?
>
> —Es una cosa más viva, oir hablar a los personajes, es más real—me explicó [...] (p. 113).

Lo que la novela nos presenta, en cambio, es un texto que incluye poco diálogos y cuyo mayor interés se centra en exposiciones a cargo de un narrador omnipresente que poco deja oir las voces de sus criaturas. No es, en suma, un verdadero libreto sino una versión narrativizada de lo que debió ser. Tal vez haya sido ésta la única posiblilidad, pero no puede dejar de señalarse como arbitraria.

d. Los narradores.

Si se tiene en cuenta el mundo de la novela, Camacho es el autor de las

historias radiofónicas y se vale de un narrador "omnisciente" que se introduce en el texto sin ningún pudor, deja oir su voz, interviene, tiraniza. Es una parodia del tipo de narrador entremetido a quien Flaubert dedicó su vida para matar, y al que Vargas Llosa, según lo ha declarado repetidas veces, no le ha dedicado esfuerzos más benévolos.

Seguramente la novela se encamina por huellas autobiográficas, pero quien narra la otra parte es Varguitas, Marito, no es Mario Vargas Llosa, aunque cuente partes de su vida. El elemento biográfico no es aquí importante. Puede servir, a quien le interese, como una suerte de documento aproximado sobre la vida del escritor, pero ayuda poco a la inteligibilidad del texto.

Aunque trate un tema que no cabe dentro de las consideraciones del presente trabajo, es interesante el artículo de Domingo Yndurain (1981) sobre la correlación entre las declaraciones de Camacho con respecto a las tareas del escritor y las que expone Vargas Llosa (1971) en su libro Historia secreta de una novela. Si se comparan ambas cosas, se nota un parelelismo (salvada la dimensión paródica) entre Pedro Camacho y Vargas Llosa, ambos escritores.

e. El tiempo.

El tiempo de la narración respeta el orden cronológico y no se encuentra ninguna de las alteraciones a las que estábamos acostumbrados hasta Pantaleón y las visitadoras. Esto se refiere al hilo conductor de la trama que hemos llamado autobiográfico. Los melodramas de Camacho siguen ese mismo tipo de organización. Y su intercalación dentro del libro es progresiva con referencia a la temporalidad del hilo

autobiográfico: a medida que esa narración da cuenta de los desajustes mentales del escribidor, las historias de éste los van ilustrando.

f. Las formas de narrar.

Los modos de narrar son simples, de los que pueden calificarse como convencionales, si hay convenciones. La narración de Varguitas es expositiva, con pocos discursos directos, sencilla. El discurso indirecto está utilizado en algunos casos, y se encuentran pocos ejemplos de discurso indirecto libre. Es la clásica actitutd de contar historias la que prevalece: un narrador se hace cargo de la tarea y cumple con casi todos los trabajos.

La parte radiofónica es también sencilla. Hay un gran esfuerzo para que todo sea claro y directo, inteligible para los diferentes niveles de escuchas. La intención paródica no sólo se nota en el vocabulario sino, además, en los giros, las organizaciones sintácticas, los pleonasmos: todo es exagerado, grandilocuente. El discurso directo es menos frecuente aun que en la otra parte de la novela y, para no complicar las cosas, el discurso indirecto libre ha sido totalmente desterrado.

Todo el juego connotativo, además de la temática, termina por colocar estas historias a la cabeza del interés de la narración. Camacho, el escribidor, es el verdadero personaje de la novela; y sus historias, que hablan indirectamente de él, pasan a primer plano porque cumplen la doble función de narrar y narrarlo.

La manera de narrar, las características de este discurso con doble registro, dan fisonomía particular a esas secciones de la novela. La tía Julia y Varguitas quedan en niveles secundarios.

H. Algunas constantes en la narrativa de Mario Vargas Llosa.

Al analizar el conjunto de la obra de Vargas Llosa, lo primero que se observa es la diferencia entre unos trabajos y otros.

Se salta del tímido formalismo de los cuentos de Los jefes a la complejidad, en cuanto a tiempos y narradores, de La cuidad y los perros, y de allí a la enmarañada composición de La Casa Verde. Cuando el asombro parece agotado, aparecen los enigmas narrativos de Conversación en La Catedral. Los cachorros, situado entre las dos novelas nombradas anteriormente, es una especie de pausa.

Luego viene Pantaleón y las visitadoras, con una nueva sorpresa porque ha sido armada con elementos diversos que simplifican enormente la tarea de lectura, lo que significa un cambio notable. La tía Julia y el escribidor, por último, es una obra que se aleja definitivamente de Conversación en La Catedral: es más reposada, más esmeradamente simple.

En contra de lo que acabo de decir, hay algunas constantes en este conjunto, elementos que se insinúan en algunos trabajos y que luego se amplían, se magnifican en los posteriores.

a. Las líneas narrativas.

Uno de esos elementos es el entrecruzamiento de varias líneas narrativas dentro de la novela. No se trata de historias paralelas que luego se funden en una sola sino que hay entre ellas puntos de contacto parciales que las "emparentan" sin llegar a confundirlas.

Vargas Llosa ha hablado abundantemente sobre su "teoría de los vasos comunicantes", de su necesidad de entrelazar historias.

Encontramos los "vasos comunicantes" en La ciudad y los perros, a través de Teresa, por ejemplo, que une secretamente la vida de tres de los personajes principales. En La Casa Verde los "vasos" se complican porque la interrelación de personajes que no comparten la misma historia es mayor: todos ellos se han encontrado en algún momento de sus vidas, y ese encuentro no ha sido gratuito para el interés de la trama general. En Conversación en La Catedral, en cambio, los encuentros son parciales, forman casi una ronda: Santiago con Ambrosio, con Amalia, con su padre; Fermín con Cayo Bermúdez, con Ambrosio, con Hortensia, etc. Sin embargo, todo tiene algo que ver con el resto.

El caso de Pantaleón y las visitadoras es más simple. La relación entre Pantaleón y sus visitadoras con los Hermanos del Arca no es directa pero es casi permanente; aunque las historias se desarrollen con independencia, son simultáneas y en cierto modo paralelas. El caso de La tía Julia y el escribidor se simplifica mucho más. La figura de Camacho rige el universo de la ficción radial pero, aunque ésto pinte sus desvaríos, no constituye un elemento componente de la totalidad de la historia. Será, a lo sumo, complementario.

b. El emisor escondido.

Otra característica frecuente es el discurso que no manifiesta con claridad a su emisor. Se trata de un recurso formal, un enigma de lectura. Lo encontramos en La ciudad y los perros (las partes de los recuerdos del Esclavo, del Jaguar), en Conversación en La Catedral (fundamentalmente en los diálogos entre Ambrosio y Fermín). En La Casa Verde, debido a su organización previsible por secciones, no ocurre tan directamente. Sin embargo, hay personajes que tienen actuaciones dobles y que

muchas veces aparecen como individuos diferentes (Anselmo joven y viejo, Bonifacia—Selvática). En las obras posteriores, eso no aparece.

c. Los complejos discursos.

Ya en el cuento "El desafío", de Los jefes, aparece un discurso directo que refiere una escena dialogada que, sin transiciones, pasa al primer plano de la narración sin intermediarios y con sus propios discursos directos. Este recurso aparece nuevamente en el Epílogo de La ciudad y los perros; en La Casa Verde cobra proporciones desmesuradas en los diálogos entre Fushía y Aquilino, y conserva esas mismas proporciones en Conversación en La Catedral.

Los juegos con el discurso que pasa de directo a indirecto, y a indirecto libre, sin señales constantes que ayuden a reconocerlo, es una característica permanente de La ciudad y los perros, La Casa Verde, Los cachorros y Conversación en La Catedral. Tal característica se pierde en las obras posteriores.

d. El tiempo.

La alteración de los tiempos de la naración, y cierto empeño en no mostrarlos con claridad, se encuentra en La ciudad y los perros, La Casa Verde y Conversación en La Catedral. Un atisbo de ello se puede ver en el cuento "El abuelo" de Los jefes, pero es tímido y está acotado.

Estas son, muy brevemente expuestas, algunas de las características que el conjunto de las obras analizadas hasta aquí tiene en común. Pero habría mucho más para decir, sobre todo si se relacionara la parte narrativa con la temática (discursos donde hay militares o estudiantes,

referencia a la muerte de algunos personajes pasivos, como el Esclavo, Amalia, la Brasileña, etc.).

I. Las obras de crítica literaria.

a. García Márquez: historia de un deicidio.

Desde la tapa posterior del libro, su autor informa:

> El propósito de este ensayo no es analizar la vida y la obra de un escritor de talento, sino, más bien, intentar una descripción del proceso de la creación narrativa a partir de un autor concreto.

Esto se cumple más en la primera parte del libro que en la segunda porque, allí, nos encontramos con un análisis muy específico de la obra de García Márquez, aunque haya algunas consideraciones más generales.

1) La estructura. Como en todos sus trabajos, Vargas Llosa ha ordenado cuidadosamente su material: dos partes principales divididas en capítulos, y algunos de éstos separados en secciones. Hay, además, una bibliografía muy completa.

2) La literatura, los novelistas, los demonios. En la primera parte, "La realidad real", el autor nos informa sobre su visión del arte, de la literatura, de la novela. Todo eso es válido como expresión de sus convicciones artísticas, y también socio-políticas, pero está enmarcado en una generalización que provoca algún rechazo.

La intención de este estudio, y la razón de su título, se ve claramente en el siguiente fragmento:

> Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad,

> contra Dios [...]. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea [...] porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad (p. 85).

Estoy totalmente de acuerdo con sus conceptos sobre la creación de "mundos verbales" que el novelista realiza. En cuanto a las necesidades que lo empujan a crear ese mundo, me parece que Vargas Llosa extiende sus afirmaciones más allá de fronteras admisibles en todos los casos. Tal vez sea su caso, y el de García Márquez (seguramente lo son), pero sería arriesgado afirmarlo de otros escritores. Parece que colocara a los hacedores de objetos con ciertas características en común (las obras literarias) bajo la advocación de las mismas deidades.

Vargas Llosa mantiene que el novelista (y debo entender que todos ellos) sufre "una relación viciada con el mundo" (p. 85), lo que lo conduce a una "demencia luciferina" (p. 86), y, entonces, "el proceso de la creación narrativa es la transformación del demonio en tema" (p. 87). O sea que transmuta la demencia luciferina en tema desarrollado por la razón.

Su concepto del acto creativo conserva aires románticos, el escritor se debe someter a designios ajenos:

> Irresponsable en lo que concierne a los temas de sus obras, está enteramente librado a sí mismo—es decir a su obstinación, a su lucidez—en la empresa de desalojar de sí a sus demonios, de objetivarlos mediante palabras en ficciones que, para él, son verdaderos exorcismos (pp. 101s).

Los demonios son de diverso tipo y están clasificados: los personales, los históricos y los culturales (modelos persecutorios, y tal vez

perseguidos, como Faulkner o Henry James). Son demonios que mucho se parecen a obsesiones y cuya naturaleza podría ampliarse de acuerdo al individuo-escritor de que se trate.

Más adelante, insiste sobre el tema y delimita responsabilidades:

> A un novelista no se lo puede tomar en cuenta por sus demonios, ya que no los elige; sí, por la forma en que ordena esos materiales, y sobre todo por las palabras en que los objetiva. (pp. 135s)

El presente trabajo no es apropiado para continuar con el tratamiento de este tema. Sin embargo, no podemos dejar de observar que en sus obras, Vargas Llosa, asediado por los demonios, pone especial cuidado en el arreglo de los materiales que sus obsesiones le suministran, se esmera en dar forma adecuada a los temas impuestos. Asume con responsabilidad el legado de sus demonios y, una vez en su poder, lo maneja nada demencialmente.

En esta primera parte también se consigna un variado anecdotario de la vida de García Márquez y ciertas experiencias que se transformaron en temas de su obra. Ameno y colorido, este tramo del libro tiene poco para ser comentado. Tal vez, algún curioso pueda encontrar allí relaciones entre la vida y el trabajo del escritor.

3) Las formas de narrar. La segunda parte, "La realidad ficticia", se ocupa de la producción de García Márquez. En el análisis de algunos de los relatos se rozan temas relacionados con los modos de narrar, pero su inclusión no es sistemática. Habla del narrador-dios (narrador omnisciente u omnipotente), del subjetivo, del objetivo y, en algunas ocasiones, explica por qué se ha optado por la participación de uno u otro.

Al mencionar lo que llama "estructura narrativa" (el orden de

revelación de los datos en la historia) establece cuatro principios que, combinados de diferentes maneras, se encontrarían presentes en cualquier narración. Estos principios son:

Las cajas chinas: "el dato no lo comunica el narrador al lector: se desprende de una conversación entre dos personajes" (p. 310), y "consiste en contar una historia como una sucesión de historias que se contienen unas a otras [...]" (p. 543).

El salto cualitativo: "la acumulación cuantitativa produce un salto cualitativo [...]. La suma de rarezas individuales (acumulación cuantitativa) en determinado momento transforma toda la realidad ficticia en rara e insólita (salto cualitativo)" (p. 280).

Los vasos comunicantes: "fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en un tiempo y|o espacio diferente [...] para que esas realidades se enriquezcan mutuamentae [...]" (p. 322).

El dato escondido: que puede mantenerse siempre oculto (por elipsis) o que puede aparecer descolocado dentro del orden lógico (por hipérbaton).

Por momentos, uno se pregunta si Vargas Llosa está hablando de García Márquez, o de sí mismo, o de ambos pero de pocos más. Su preocupación por el manejo de los datos narrativos se manifiesta continuamente. Trata de relacionar los diferentes cuentos y novelas de García Márquez para encontrar aquellos datos que en unos están sólo sugeridos y en otros explicitados, como si las narraciones necesitaran unas de otras para quedar completas.

Esta actitud respetable, que mantiene a lo largo de toda la segunda parte, es discutible. Una obra es una unidad en sí misma. Solamente desde la perspectiva de su autor, o de la de un crítico que se concentre tanto en el autor como en su obra, tiene importancia saber qué conexiones

hay entre esas unidades insulares. Un cuento no gana nada si hay datos en otro cuento que tendrían cabida en él.

La sociología de la literatura no le ha resultado indiferente a Vargas Llosa: eso se ve muy bien en la página 296 y las siguientes, donde trata de unir el plano ideológico con el sociológico y hace específicas referencias a las teorías de Lucien Goldman.

Vargas Llosa ha querido abarcar demasiados aspectos y parece que no los conoce a todos de la misma manera. Se ocupa del aspecto psicológico del escritor y de su influencia sobre el proceso creativo; se ocupa del aspecto sociológico e ideológico; tampoco omite un aspecto del estilo basado, fundamentalmente, en el análisis tradicional de las figuras retóricas, tales como los miembros de que se componen las enumeraciones. Creo que es demasiado.

4) Cien años de soledad. Cien años de soledad merece más de cien páginas porque considera que esta novela de García Márquez (1967) es una summa de la obra que la precede:

> esta novela integra , en una síntesis superior, a las funciones anteriores, constituye un mundo de riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él (p. 479).

Por eso, considera que hay en esa novela un "canibalismo literario" (p. 480) que engulle todos los temas anteriores. Se trata —según él— de una nueva realidad total, característica de "esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual [...]" (p. 439). La forma de exponer las ideas, siempre elegante, pertenece a ámbitos más poéticos que críticos: su verdad está allí y las posibles disensiones quedan al acecho. La interpretación de Cien años de soledad

no es desatinada, pero es demasiado personal.

Al final, sin embargo, parece que tiene algunas dudas sobre lo que ha hecho: "En el dominio de la crítica, como en el de su objeto, la 'totalidad' será siempre mucho más un designio que un logro" (p. 615).

Sin pretender que toda obra crítica se ajuste a las limitaciones de una teoría (o de unas cuantas),la ausencia de una aproximación sistematizada, o más objetiva, convierte a esta obra en una bella, inspiradora y casi extravagante fuente de información.

b. La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary".

1) La estructura. Tal como es fácil deducir por el título, esta obra crítica de Vargas Llosa se ocupa de Flaubert y, especialmente, de Madame Bovary. Está dividida en tres partes, y subdividida de la siguiente manera:

- Uno. "Una pasión no correspondida ".
- Dos.
  - a) "El hombre pluma".
  - b) "El elemento añadido".
    - i) "Alianza y sustituciones".
    - ii) "Los cuatro tiempos de Madame Bovary".
    - iii) "Las mudas del narrador".
- Tres. "La primera novela moderna".

2) Maestro y discípulo. En la parte Uno se expone la especial relación que ha mantenido Vargas Llosa con Madame Bovary y, particularmente, con Emma Bovary. Se trata de una suerte de encandilamiento que suscitó en el escritor el contacto con la obra. Aparte del detalle de esa pasión imposible, interesan algunos conceptos que muestran la estrecha relación entre sus observaciones y la ejecución de sus propias novelas.

Mucho se ha hablado de la influencia de Flaubert sobre Vargas Llosa (y sobre tantos otros escritores); en este caso, es el propio autor el que manifiesta esa influencia. Vale la pena detenerse en algunas consideraciones:

> esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construídas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado [...] (p. 732).

El orden riguroso y simétrico es una característica casi permanente en la obra de Vargas Llosa. Como ya lo hemos observado, tanto en la composición como en el cuidado por no perder hilos tirados durante la exposición, las novelas de Vargas Llosa son de un extremo rigor.

Otras características de Flaubert, que Vargas Llosa señala, también se encuentran en su obra. Por ejemplo:

> Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo (p. 734).

Estos cuatro elementos (rebeldía, violencia, melodrama y sexo) son constantes en las obras de Vargas Llosa. En ciertos casos, creo, algunos de ellos han sido introducidos no sin esfuerzo porque el tema no era del todo propicio.

Especialmente en <u>Pantaleón y las visitadoras</u> y en <u>La tía Julia y el escribidor</u> se encuentran componentes que responden a observaciones que Vargas Llosa señala en este trabajo:

> Cuando una obra de arte incluye [...] ese lado cursi, patético, paródico, ruin, enajenado y estúpido, y lo hace sin tomar una distancia irónica, sin establecer una superioridad intelectual o moral [...] siento una emoción idéntica a la que me produce la representación literaria de la rebeldía y la violencia (p.741).

Creo, sin embargo, que en las obras que he mencionado existe una distancia irónica, una escondida superioridad intelectual del autor sobre su texto. El elemento paródico y el grotesco necesitan de una distancia y responden a confrontaciones con patrones que, para el caso, se consideran superiores. Tanto los partes del ejército en Pantaleón y las visitadoras como las historias de Camacho en La tía Julia y el escribidor están llenos de una ironía criticona, casi aristocratizante.

"El hombre-pluma" de la parte II se compone de veinte preguntas, relacionadas con Flaubert, que Vargas Llosa formula y se responde, en general amparado en las cartas que aquél envió a Louise Colet. Son preguntas que pueden satisfacer un interés personal, la curiosidad de un escritor acerca de la vida de otro escritor, y que por momentos resultan hasta ridículas ("¿Hizo algún deporte durante esos cinco años?" (p. 798), "¿Y su vida sexual de 1851 a 1856?" (p. 798).

3) La obra literaria. "El elemento añadido" de la parte Dos se ocupa de problemas específicamente literarios, textuales para ser más preciso. Son observaciones muy agudas que evidencian una gran preocupación por el oficio de escritor. A través de ellas es posible saber que los juegos formales de las obras de Vargas Llosa no han sido meramente producto de una tentativa ciega sino que se han apoyado en reflexiones y estudios serios. Esta sección se subdivide en tres:

i) "Alianzas y sustituciones", donde se señalan características tales como el universo de cosas humanizadas, que cobran vida en Madame Bovary, contrapuestas con ciertos individuos, que no son más que cosas inertes. También se observa el valor del dinero y del amor en el conjunto de la obra, y ciertas características masculinas de Emma (sobre una idea de la masculinidad a veces discutible).

ii) "Los cuatro tiempos de Madame Bovary", un cuidadoso análisis del sentido del tiempo en la obra: el tiempo específico que corresponde a las escenas que se repiten o se han repetido sin que se pueda singularizar una de ellas, el tiempo inmóvil que es el de las descripciones (especialmente paisajes), y el tiempo imaginario que es el subjetivo. Estos diferentes tiempos han sido muy bien observados y están, en cierto modo, de acuerdo con el capítulo "Fréquences" de la obra de Gérard Genette (1972:145-82) que se ocupa de Proust.

iii) "Las mudas del narrador", se interesa por la figura del narrador y las formas de narrar. Vargas Llosa distingue varios tipos de narrador y vale la pena detenerse en ello.

El narrador-personaje plural, que se desvanece y no se nota; el narrador omnisciente, que "no forma parte del mundo narrado, es exterior a él y habla desde la tercera persona del singular" (p. 916); el relator invisible, cuya regla es la objetividad y "dice lo que ocurre pero no lo califica [...], sin revelar sus propios pensamientos [...]. El lector piensa que no existe" (p. 917); el narrador filósofo, que "se manifiesta con intromisiones que delatan, por el breve espacio de una palabra o una frase, la existencia de un ser forastero a la realidad ficticia" (p. 921); el narrador-personaje, o sea "las voces de los propios personajes [...] sin la mediación del narrador omnisciente" (p. 925).

4) Los discursos. Dentro de la sección anterior merece especial interés el apartado "Las palabras en cursiva: el nivel retórico". Para explicar este recurso narrativo da el siguiente ejemplo:

> Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce n'était pas la peine! Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui

> acheter une charge ou un fonds de commerce? D'ailleurs, avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde. Madame Bovary se mordait les lèvres, et l'enfant vagabondait dans le village (p. 929).

Para su explicación, Vargas Llosa se atiene a los pasajes en cursiva (subrayados en este texto). Dice que en la primera frase en cursiva conviven dos narradores: M. Bovary, cuya presencia es delatada por la cursiva, y el narrador omnisciente, "voz que narra a otra voz". Lo que yo encuentro allí es, simplemente, un discurso indirecto ("disait que"); la narración no cede la palabra al personaje sino que refiere aquello que dice. Lo que confunde un poco es el signo de admiración, de énfasis en este caso, que está colocado al final.

La segunda frase en cursiva es, para Vargas Llosa, producto de una sola voz porque el narrador omnisciente es relevado por el personaje. Creo, en cambio, que se trata de un discurso indirecto libre, un discurso del personaje que la narración asimila sin agregar otras señales, casi como si fueran sus propias palabras. Y esto no ocurre solamente con la frase en cursiva sino con la frase anterior también ("Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce?"). En ambos casos, son las palabras que M. Bovary dice a Mme Bovary, pero la narración las usa como si fueran suyas. No se trata, como lo afirma el crítico aquí, de mudas del narrador sino de modos de narrar de una sola instancia narrativa.

Es difícil descubrir por qué Flaubert señaló con cursivas estos pasajes, y hay dos razones para la incertidumbre: una de ellas es que distingue con el mismo signo gráfico dos tipos de discurso (indirecto e indirecto libre), la otra es que no extendió la señal a la otra frase ("Auraient-ils jamais [...]"), que tiene las mismas características que

la última.

En la sección que titula "El estilo indirecto libre" hay, en principio, una confusión de la nomenclatura que corrientemente se utiliza. Habla, sin dudas, del monólogo interior. En la página 939 dice:

> El discurso indirecto libre es lógico. Más tarde Joyce romperá esas normas para dar una equivalencia más aproximada de la vida mental, creando lo que se ha llamado el Stream of consciousness.

Nuevamente encontramos la denominación de discurso indirecto libre, para hablar de lo mismo, en la sección III del capítulo III que, curiosamente, lleva por título "El monólogo interior". Esto muestra que unifica ambas cosas.

Pero no es la única confusión. En la página 936 hay una observacion oscura: "el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando interiormente".

De acuerdo a ésto, pareciera que el discurso contara con dos fuentes posibles (relator invisible o personaje) y que ambas tuvieran la posibilidad de expresarse con la voz del narrador.

Creo (pero Vargas Llosa no lo dice) que en un discurso literario hay una instancia básica, que es ese "relator invisible", o autor, y que los narradores de todo tipo (actores, testigos, internos o externos) no son más que instrumentos de ella, máscaras. Pero dentro del código del discurso, aunque admitamos la doble presencia (un "relator invisible" y un narrador subordinado), el narrador manifiesto tiene independencia y sus frases no se pueden atribuir a una instancia jerárquicamente superior.

Por momentos no se sabe si está hablando de monólogo interior o de punto de vista; las citas de Joyce conducen a pensar lo primero pero, en la página 957, al referirse a Faulkner, parecería que piensa más en lo segundo.

En la parte Tres del libro se ocupa de la figura del antihéroe, de la importancia de la forma de la novela en general, del monólogo interior ya citado, de la novela "behaviorista" y de otros temas que no caben dentro de nuestro esquema de trabajo.

CAPÍTULO SEGUNDO

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEORÉTICAS SOBRE EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

En este capítulo van a ser desarrollados algunos conceptos teoréticos que se relacionan con el estudio de las narraciones; sobre algunos de ellos hay cierta discrepancia entre los críticos que se ocupan del tema. Me remitiré a las opiniones de ciertos estudiosos tradicionales y de otros que han publicado últimamente trabajos que merecen especial atención. Unos se basan en la lingüística, otros en la lógica y la filosofía del lenguaje, y están los que parten de conceptos aportados por la gramática generativa. La abundancia (tal vez el exceso) de citas se debe al hecho de que he tratado de que sus opiniones no quedaran sometidas a mi interpretación.

A. Narración y narrador.

La obra literaria es el objeto de nuestro estudio; de ese objeto nos interesan las características de la narración. Dice Martínez Bonati (1972:134): "La obra literaria no es la comunicación, sino lo comunicado. La comunicación es un hecho material práctico. La obra un objeto imaginario".

Tal vez la más importante fuente de discrepancia que se encuentra entre los estudiosos que tratan de definir ciertas características y establecer tipologías de ese objeto imaginario sea la idea compartida por

muchos de ellos según la cual el texto literario propone una comunicación de tipo lingüístico tradicional, un puro pasaje de emisor a receptor. Pero Martínez Bonati (1972:131) aclara: "el autor no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje". Por su parte, Hegel (1975:626s) ya había manifestado:

> The material through which it [poesía, que para Hegel abarca la literatura] manifests itself retains for it only the value of a means [...] for the expression of spirit to spirit, and it has not the value of being a sensuous existent in which the spiritual content can find a corresponding reality [...] Sound in poetry appears as the mere external designation of this content.

Pero, en muchos casos, la idea del lenguaje con función comunicativa es fundamental. Todorov (1966:126) dice que "l'oeuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit". También Barthes (1966:18) apoya lo anterior: "le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication: il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit".

Toda la crítica estructuralista francesa (y muchas otras corrientes también) se obstinan en suponer que la obra literaria comunica, perora. Consideran, quizás, que si no cumple con esa función se desmerece, pasa a la categoría de trasto inútil. Picon (1953:95) considera, en cambio, que la narración no es del dominio de la Historia, que pertenece a "un autre ordre qui n'est pas celui de la vie".

La narración es una creación, no un mensaje. Si lo narrado, posteriormente, es tomado como un mensaje, eso corresponderá a las interpretaciones. Pero las interpretaciones de ese objeto imaginario están situadas fuera de su marco de existencia. De acuerdo con Ferraté (1968:299):



> La literatura no puede ser (no es, por principio) comunicación, porque lo propio de ella no está en nada de lo que la literatura nos diga, aun a pesar de que haya una infinidad de cosas que sólo ella nos dice [...] Lo propio de la literatura estriba en que todo lo que ella nos dice está para que lo entendamos bajo el supuesto imaginativo de que lo estamos viviendo actual y realmente [...] y no simplemente tomando nota de ello [...]

Martínez Bonati (1972:72) habla del funcionamiento de lo que llama lenguaje mimético, esto es, la representación de lo concreto individual:

> El lenguaje mimético es como transparente; no se interpone entre nosotros y las cosas de que habla [...] Dicho más exactamente: el discurso mimético no lo vemos como estrato lingüístico, sólo lo vemos como mundo; desaparece como lenguaje. Su representación del mundo es una "imitación" de éste que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto.

La narración, entonces, es una construcción verbal formada por ese discurso enajenado en su objeto; es una construcción topológicamente discontinua, algo así como una retícula formada por las frases narrativas que evoca un mundo ficticiamente continuo.

La narración funda un mundo que no tiene por qué parecerse a ningún otro: funda un mundo original. A veces, ese mundo tiene las características del mundo real, pero eso no significa que lo reproduce. En el mundo real, hay cosas que tienen manifestaciones directas, otras indirectas y otras ninguna. En el mundo de la narración se pueden manifestar cosas que son imposibles en el real. Los pensamientos, por ejemplo, pueden aparecer en forma directa en el mundo de la narración, mientras que en el real sólo aparecen indirectamente (verbalizados o transmutados en gestos o actos).

Por lo dicho anteriormente, hablar de narración objetiva o subjetiva sólo es válido si se establece un paralelismo con las posibilidades del mundo real. Dentro de la narración, en cambio, la descripción de una ciudad o de un proceso mental no acusan diferencias notables.

La narración, entonces, es un producto de la creación que no tiene intenciones de comunicar nada y que goza de una cierta insularidad original. Käte Hamburger (1973:136) afirma que el narrador "does not narrate about persons and things, but rather he narrates these persons and things". De lo que se desprende que, en lugar de narrar acerca de lo que lo sucedió a una tal tía Tula (comunicar a la tía Tula), narra (crea) a la tía Tula. Kuroda (1976) niega las funciones de comunicación que tiene la narración literaria cuando se la analiza como acto de realización lingüística.

Cuando se piensa que la narración implica un acto de comunicación, se incurre inmediatamente en otro error: la institucionalización de la figura del narrador, elemento inevitable de un acto de este tipo. Lo dice Barthes (1966:18), por ejemplo: "dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présupposés l'un par l'autre; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur)".

Pero no es sólo Barthes—uno de los adalides del estructuralismo francés—quien se aferra a la figura del narrador. Muchos otros lo siguen en ese terreno aunque no compartan su pensamiento en otros respectos. Así, por ejemplo, Lubomír Doležel (1973:6-8), aunque concede que al narrador objetivo podría llamárselo "narrador cero".

Sin embargo, otros estudiosos han negado la existencia de un narrador que toma a su cargo la narración y que suplanta a la figura del autor. Uno de ellos es Benveniste (1966:241), a quien (curiosamente)

Todorov, & al, acuden con frecuencia. Luego de citar un pasaje de Les Etudes philosophiques de Balzac ("Aprês un tour de galerie, le jeune homme regarda tour à tour le ciel et sa montre, fit un geste d'impatience, entra dans un bureau de tabac, y alluma un cigare [...]"), comenta:

> Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur.

Será necesario aclarar que, para Benveniste, discours significa "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière". Entonces, no tendrá narrador un texto despojado de expresiones tales como "a pesar de que era todavía temprano", o "del mismo modo que las aldeanas", o "aunque resulte difícil de creer, así fue". Hay narrador—debemos suponer—cuando aparece un discurso, una reflexión o una comparación, o todo eso junto. Pero ese narrador es, para mí, una figura interna de la narración y no una imagen más o menos borrosa que se coloca al margen del texto. Señala Ann Banfield (1978:298):

> An author may choose to present his intended meaning directly through the voice of a central narrator who speaks in the first person. But the existence of narratorless represented speech and thoughts means that an author may represent his intentions, not in any explicit statement, but placing side by side many points of view [...]

Tal vez, hablar de "many points of view" se preste a confusiones. Yo preferiría decir que el autor lo hace colocando frases narrativas una después de otra. Hamburger (1973:193) considera que el acto narrativo "does not represent an additional person present in the narrative, but not in dramatic literature, but that instead is one more form of

the mimetic function which the narrative poet has at his disposal but the dramatist does not".

Esta afirmación de Hamburger confirma mi idea de que cuando se percibe la figura de un narrador, se trata siempre de un narrador interno. Dice la misma Hamburger (1973:140): "There is only the narrating poet and his narrative acts [su subrayado]".

Quisiera, sin embargo, conservar la idea de autor implícito, pero no como la establece Booth (1961:71): "the official scribe who writes in this manner". Mi intención es, simplemente, evitar que se atribuyan al autor real ciertas afirmaciones o juicios que forman parte del universo narrado y que podrían no formar parte de su universo personal; o romper la idea del escritor como undidad inconmovible, siempre igual a sí mismo desde el nacimiento a la muerte. Sirve, en general, para deslindar la ideología del texto de la ideología de su autor.

Volviendo al tema del narrador, encontramos en Banfield (1973:34) un concepto similar al que ya citamos de Benveniste (1966:241):

> The definition of the narrator as a speaker implies that a text without the first-person pronoun (outside direct speech) or without any linguistic signs of the speaker (expressive constructions, evaluative words, etc.) has no narrator.

En ambos casos (Banfield y Benveniste), conviene aclarar que cuando aparece un "yo" o se introducen signos lingüísticos de un locutor, esa presencia forma parte del texto. El caso puede llegar a resultar complicado cuando aparece un segmento narrativo que es (o parece ser) un discurso indirecto libre, y hay cierta duda en la atribución del mismo: ¿a un narrador?¿a un personaje? Banfield (1981:62s) se ocupa del tema. Da varios ejemplos de frases con cierta alteración del habla, tales como

"elle aimait la brebis malade, le sacré coeur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus qui tombe [...] (Flaubert, Madame Bovary). En casos como el citado, según Banfield, la elección es atribuíble al autor y no a un narrador. El autor elige, para un fragmento de la frase, un modo de hablar que está dentro del repertorio posible de un personaje, de Emma en este caso.

Otra de las ideas que contribuyen a la confusión entre el narrador y el autor es la de interpretar la narración como una forma sometida a una realidad anterior o subyacente, cosa que discutiremos más adelante. En ese sentido, Wolfgang Kayser (1954:258) dice cosas tan sorprendentes como la siguiente: "El narrador no relata por obra y gracia de una buena memoria, sino que ve el pasado como presente gracias a una facultad más que humana". Pero no: el narrador no necesita memoria (a pesar de todo lo que la obra de Proust le debe a su buena memoria), ni ve el pasado, el presente o el provenir. Narrar no es ver ni transmitir, tampoco es saber. Narrar es crear, es imaginar, es hacer. Por esta razón, el narrador "omnisciente" no existe; existe una narración todopoderosa que es capaz de estar acá y allá, de dar cuenta de ésto y de lo otro.

También Gérard Genette (1972:226), en su valioso trabajo, equivoca el concepto de "saber" cuando dice:

> Le narrateur de Père Goriot n'"est" pas Balzac, même s'il exprime ça ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui "connaît" la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer.

Pero Balzac no hace sino imaginar la pensión y produce un acto narrativo en virtud del poder de su imaginación. Las comillas del conocer de un supuesto narrador ("connaît") impiden que la aseveración sea

tomada al pie de la letra y eso muestra, precisamente, la inestabilidad del conocer: nadie conoce la pensión, ni Balzac ni el supuesto narrador. La pensión es producto del acto narrativo, no es anterior al mismo.

Para intentar resumir lo dicho hasta ahora, será cuestión de partir del autor, figura casi aniquilada por ciertas corrientes críticas.

El autor, cuando produce el acto narrativo, tiene todas las elecciones posibles, es dueño del universo que se dispone a fundar. Usará de esa omnipotencia incluso para limitarla: adoptará las máscaras que considere apropriadas. Restringirá, si así lo decide, la narración a la voz de un actor, al testimonio de un personaje marginal, a un diálogo. El es quien establece las fronteras.

Los narradores, siempre internos, son sus propias creaciones, creaciones que viven dentro de la narración. Esos narradores son como personajes, por eso son antropomórficos, por eso Doležel (1973:5) no puede desprenderse totalmente de la terminología antropomórfica.

Cuando se trata de diálogos, aunque sean discursos directos que podrían considerarse reproducciones de frases pronunciadas antes, no son más que formas escogidas y regidas por el autor; no corresponden a ninguna realidad anterior. Tampoco los discursos indirectos son una transposición: nacen ya como tales.

Una vez aceptada la naturaleza del narrador (o narradores) interno(s), se puede aceptar sin molestia una tipología de los modos narrativos. La que propone Doležel (1973:6-13) me parece muy acertada, porque, si bien no es totalmente original, está muy bien expuesta.

Y una vez aceptada la presencia de los narradores internos como tales, podemos aceptar la presencia de un narrador más oculto o más desembozado y, en consecuencia, la mayor o menor audibilidad del mismo.

De las narraciones con narrador muy encubierto, a las que Chatman (1978:196) se atreve a llamar "minimally animated", podemos pasar a las narraciones que no tienen narrador, a narraciones sin "ayudantes". Una frase tal como: "La casa estaba rodeada de pinos y tenía seis ventanas pequeñas", no necesita de ningún narrador para quedar bien plantada dentro de la narración. Si todo el texto continúa con las mismas características, nos encontramos frente a una narración sin narrador. Si, en cambio, aparece una frase del tipo: "Tal vez sus moradores estaban ausentes", inmediatamente sentimos la presencia (aunque vaga en este caso) de alguien que está hablando, del eco de una voz dudando detrás de esas palabras. Sin embargo, a veces se encuentran descuidos del autor a quien se le deslizan frases así. Pero al analizar un texto se deben pasar por alto esos deslices, en vez de endosar, sin más, lo dicho a un narrador encubierto.

B. Los narradores.

La tipología estructural del narrador que Doležel (1973:6-13) propone se basa en dos modelos: el funcional y el verbal; en ciertos casos, esos modelos necesitan complementarse. Las funciones que puede cumplir el narrador son:

R — Representación (función del narrador como medio verbal de los hechos narrados).

I — Interpretación (expresión de actitudes subjetivas con respecto a los hechos narrados).

A — Acción (participación en los hechos narrados).

Los modos narrativos, de acuerdo al modelo funcional, son:

Él—Objetivo (R)

Él—Retórico (R+I)

Él—Subjetivo (R+I+A)

Yo—Objetivo (R)

Yo—Retórico (R+I)

Yo—Subjetivo (R+I+A)

El modelo verbal se divide en discurso directo, indirecto e indirecto libre (aunque no exactamente). Al comparar un modelo con otro toma en cuenta las siguientes consideraciones:

1. El discurso directo y el Yo—Subjetivo tienen la misma estructura verbal y la misma función de representación.

2. El Yo—Subjetivo y el Yo—Retórico se diferencian sólo en el aspecto funcional. El Yo—Subjetivo tiene acción (A), mientras que el otro no.

3. La distinción entre el discurso indirecto libre y las formas del Yo—Subjetivo sólo se definen a través del modelo verbal (pretérito perfecto simple o aoristo, y pretérito imperfecto).

De acuerdo a mi criterio, el Él—Ojetivo no es un narrador interno, o sea que no es narrador. En el caso del Él—Subjetivo, se trataría de una narración en tercera persona que toma a su cargo el acto narrativo (la representación), que agrega expresiones o juicios personales sobre lo narrado (interpreta) y que, además, participa en ellos. Esto es difícil de imaginar.

Genette (1972:238) distingue dos niveles narrativos a cargo de dos tipos diferentes de narradores: el extradiegético, que no es parte de la narración, y el intradiegético, que es parte de la misma. De acuerdo a su terminología y a nuestro concepto, el único narrador posible es el

intradiegético. En cuanto a la clasificación del mismo Genette (1973: 252) entre narradores presentes(homodiegéticos) y ausentes (heterodiegéticos) de la narración en tanto que participantes —aunque sea testimoniales— de las acciones de la misma, nos parece correcta. Pero si no aceptamos al narrador extradiegético como tal, las combinaciones de esta clasificación se empobrecen.

Entonces, eliminadas algunas posibilidades, creo que los narradores, siempre internos, son de cuatro tipos:

1. El narrador que habla en tercera persona pero que se manifiesta en alguna parte, o permanentemente. Su presencia puede ser velada o conspicua. Puede no ponerse límites y sentirse con derecho a estar en todas partes y narrarlo todo: acciones y pensamientos, vida y milagros. Este narrador omnipotente es, básicamente, la posibilidad de todo narrador. También puede imponerse restricciones: adentrarse en los personajes o permanecer fuera de ellos, trasladarse de un lugar a otro o estar en todos al mismo tiempo, etc. Todas estas opciones significarían subcategorías.

2. El narrador que habla en primera persona y que se adjudica los mismos derechos que el anterior, aunque sus observaciones sobre las mentes de los personajes van a tener que expresarse en forma más indirecta y su actitud general deberá tener una medida más "humanizada". Es un narrador más limitado. Dice Dorrit Cohn (1978:144) que "if a narrator with a 'strong memory' can tell us what he thought at his life's beginning, no narrator can tell us what he thought at his ending".

3. El narrador que habla en primera persona y que mantiene una actitud estrictamente objetiva, un testigo observador que no participa ni comenta, que sólo dice lo que "ve", que no interpreta.

4. El narrador que habla en primera persona y que forma parte de la narración, un actor que presenta su versión.

Lo anterior no significa que la totalidad de la narración deba ser asignada a un sólo tipo de narrador: es tarea de lectura cuidadosa estar alerta a los cambios. En el caso de Los cachorros que comentamos en el capítulo anterior, la narración fluctúa entre dos narradores que me atrevo a llamar internos: uno objetivo y anónimo (pero que es fácilmente asimilable a la voz del grupo de muchachos) y un "nosotros" que personifica al grupo. Genette (1972:254) prevé este caso: "mais on sait que le roman contemporain [...] n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante[...]"

En realidad, gran parte de la narrativa de este siglo, en especial la francesa y la latinoamericana, se ha dado a la tarea de reducir las posibilidades que ofrece el autor sabelotodo y ha buscado caminos más difíciles (a veces empobrecedores) para configurar sus obras. En los casos de narrador-observador, hay que hacer frecuentemente difíciles acrobacias mentales para conseguir que los personajes, que se ven siempre de afuera, que hacen y dicen pero que no piensan en voz alta, tengan espesor dramático. En otros casos, el peso de un narrador-actor, que hace y dice y piensa y se permite decir por los demás, reduce a los otros personajes a meros muñecos, porque, frente a su abrumadora presencia, los otros languidecen.

Sin embargo, en muchos felices casos, el recurso ha sido muy fructífero y dio como resultado una obra realmente innovadora, no uno de esos "experimentos" que nunca hubieran debido franquear el umbral del "laboratorio".

C. Cuando los personajes hablan.

Lubomír Doležel (1973:5) señala que la pluralidad de los discursos que componen un texto narrativo ya fue distinguida por Platón con su diferenciación entre mímesis y diégesis y, posteriormente, por Diomedes: el discurso del poeta (modus enarrativum) y el de los personajes (modus imitativum).

El discurso a cargo de los personajes, o transmitido por la narración sin darles voz, puede prestarse a gran candidad de subdivisiones, algunas de las cuales son importantes y otras ociosas. En este trabajo, trataré de dar una clasificación general sin entrar en detalles.

a. Discurso directo.

Este tipo de discurso presenta al personaje diciendo sus propias palabras. O, más exactamente, según Platón, el poeta "imita" las palabras del personaje. Sin embargo, las palabras surgen gracias a la narración, no reproducen un discurso verdadero. Esas palabras, como todas las de la narración, se originan en ella, son parte del mismo discurso mimético. Y, tal como expresa Moshe Ron (1981:18), "A mimetic discourse is, in a broad sense, like a set of instructions for constructing a fictional world". Lo que quiere decir que esos discursos forman parte del conjunto de instrucciones, no son piezas agregadas que vienen de afuera. Käte Hamburger (1973:190) sostiene: "For even the conversations which the poet has his characters have in the novel, are the narration of the novel [...]". La pregunta que Marie-Laure Ryan (1981:140) se formula con respecto a la presencia de los narradores ("The question is whether narrators disappear

from the scene during the speech of substitute speakers, or whether they remain in control of the floor [...]") se contesta con la cita de Hamburger: las palabras de los personajes son parte de la narración y el autor está a cargo de todo. Cuando se trata de narradores internos, con voz, ese narrador desaparece, o se calla, para permitir que el personaje deje oir la suya. Pero, detrás de todos, está el autor vigilante que elige ese modo y la narracion lo incorpora como uno de sus rasgos.

La forma tradicional de discurso directo en español ha sido asignarle una línea independiente y empezar con un guión. Sin embargo, en los novelistas actuales, es frecuente encontrar la forma inglesa: el discurso encerrado entre comillas como una frase más.

En el caso de Vargas Llosa, aunque no se puede hacer una afirmación rotunda porque no hay demasiada regularidad en ello, pareciera que elige la forma inglesa cuando el discurso pretende quedar asimilado sin grandes alborotos al cuerpo de la narracion; pero muchas veces esa forma corresponde a la de los discursos indirectos. Quizás la nueva manera provenga de la esmerada atención con la que el novelista ha mirado las obras de algunos norteamericanos (James, Faulkner, y Salinger más tarde).

b. Discurso indirecto.

El discurso indirecto hace referencia, con bastante exactitud, a las palabras de un personaje, pero no les da independencia, sino que informa sobre las mismas durante el desarrollo de la narración. Se sirve, para ello, de un verbo declarativo (verbum dicendi) y de la conjunción que.

La grammatíca generativa creyó, en un principio, que los discursos indirectos derivaban de los directos. Posteriormente, eso fue rectificado y ya no se establecen relaciones estrechas entre unos y otros.

Ann Banfield (1973) muestra cómo ciertas expresiones (vocativos, interjecciones) no se pueden transponer de uno a otro.

Lo anterior puede servir para el campo gramatical o lingüístico, pero si se aplica a la narración hay una razón básica para que neguemos esa derivación: un discurso indirecto no es la asimilación de un directo a la corriente de la naración sino que existe por sí mismo, sin antecedentes, sin historia anterior. No se trata de pensar que hubo en algún momento y en algún lugar una frase tal como: "—Voy a comenzar temprano— dijo el padre", cosa que luego la narración asimila como: "El padre dijo que iba a comenzar temprano". Es lo que expresa McHale (1978:256): "In fiction there is not direct 'original' prior to or behind an instance of ID [indirect discourse] or FID [free indirect discourse]: the supposedly 'derived' utterances are not versions of anything, but themselves the 'originals' [...]".

El mismo McHale (1978:258s) considera que existe un continuum entre los conceptos platónicos de mímesis y diégesis en cuanto a los discursos atribuídos a los personajes:

1. Sumario diegético: es el informe de que algo se dijo sin especificarse cómo ni qué ("When Charles got a little gin inside of him he started telling war yarns for the first time in his life").

2. Sumario "no tan" puramente diegético: es el que, en cierta medida, representa qué se dijo ("He stayed till late in the evening telling them about miraculous conversions of unbelievers [...]").

3. Paráfrasis del contenido de algo dicho: es la clásica caracterización del discurso indirecto, como si fuera derivado de uno directo, que no respeta la forma del supuesto "original" ("The waiter told him that Carranza's troops had lost Torréon [...]").

4. Discurso indirecto: es el que parece conservar o reproducir aspectos o estilos de algo que se dijo ("Mr. Barrow said without enthusiasm, er, he'd go").

5. Discurso indirecto libre.

6. Discurso directo.

Esta gradación que hace McHale resulta interesante y útil para justificar, muchas veces, la indecisión que se presenta al analizar una frase que carece de las claves clásicas (conversión de tiempos verbales, deícticos, pasaje del imperativo al subjuntivo, etc.). Porque el análisis, la comprensión de un texto narrativo, no se agota, ni siquiera llega a completarse, en el terreno lingüístico. Dice Gerald Prince (1982:183):

> The enormous prestige of linguistics as the "hardest" and most successful of the human sciences led many modern narratologists to pattern their work first on structural linguistics then on (early) transformational grammar, that is, on theories of language that had little to say about meaning (and context).

c. Discurso indirecto libre.

El discurso indirecto libre es más problemático que los dos mencionados anteriormente. Se trata del discurso de un personaje que la narración incorpora como si fuera propio. Desde el punto de vista formal, no está precedido por un verbo declarativo ni por la conjunción que. Y, como en los casos anteriores, no se debe caer en la confusión de suponer que hubo, realmente, un personaje que dijo algo y que la narración se apropia de eso sin molestarse en indicar que forma parte de un discurso ajeno. La narración es, también, ese discurso que aparece como ajeno.

Cuando se habla de discurso indirecto libre en español, se adopta la traducción de la expresión francesa style indirect libre. Esta

expresión, acuñada por Charles Bally, se basa fundamentalmente en la gramática. Hay algunos autores que consideran como sinónimos el style indirect libre y el erlebte Rede alemán, cosa en cierto modo equivocada. El erlebte Rede, como veremos, tiene en cuenta un ingrediente que falta en la concepción gramatical de Bally: el estado emocional del autor en el momento de producirlo. Dorrit Cohn (1978) establece una separación entre "quoted monologue" y "narrated monologue", y nuestro discurso indirecto libre puede estar en uno o en otro según que se trate de palabras o de pensamiento puro. Doležel (1973:20) prefiere el término "reported speech", porque sostiene que, de acuerdo a Jean Etienne Lorck (1921), sólo se considera la parte psicológica del autor y no se tienen en cuenta las componentes gramaticales en la definición del erlebte Rede. El "reported monologue" trata de combinar ambas.

La polémica entre las diferentes denominaciones , que entrañan diferentes concepciones, es bastante antigua y será necesario hacer un poco de historia.

En 1912, Charles Bally (1912) publicó un artículo en el que por primera vez, quizás, se hacía un estudio sistemático del fenómeno apoyado en las características gramaticales del mismo. Al año siguiente, Th. Kalepky (1913) publica otro trabajo en la misma revista en el que sostiene que el verschleierte Rede (discurso velado) es una figura narrativa que crea la ilusión de que el narrador habla en nombre del sujeto enunciador. Y un año más tarde, sobre la misma tribuna, Bally (1914) responde (con mal disimulado enojo) a los juicios de Kalepky: insiste en la base absolutamente gramatical del style indirect libre.

Bally llamaba libre a este tipo de discurso porque estaba libre de los verbos declarativos y de la conjunción. Sin embargo, posteriormente

debió reconocer que su definición estrictamenta gramatical no resultaba suficiente, porque en alemán existe un tipo de discurso indirecto (sólo referido a palabras pronunciadas y no a pensamientos) que no necesita verbo introductor ni conjunción sino que se manifiesta a través de un uso especial del subjuntivo: el festgestellte Rede. Desde el punto de vista gramatical, obviamente, se asimila al discurso indirecto libre.

En 1921, Jean Etienne Lorck (1921) publica un libro sobre el tema y allí llama erlebte Rede (discurso experimentado) a una expresión narrativa que es producto de un momento de exhaltación de la imaginación del autor, cuando puede experimentar interiormente ciertos estados de la conciencia de un personaje. Si bien esta definición, que se aparta de la gramática y de la semántica para caer en la difícilmente accesible psicología del autor, ha sido olvidada, no está de más recordarla porque algunos autores, de pronto, la rescatan y la aplican. Y podemos encontrarnos con un erlebte Rede que significa sólo discurso indirecto libre, o con otro que acude a la definición de Lorck.

Para ilustrar lo anterior, valgan dos ejemplos: en el trabajo de Käte Hamburger (1973:84) aparece como título de una sección el sigüiente: "Narrated monologue [erlebte Rede]". Los paréntesis cuadrados me autorizan a pensar que la equivalencia fue una elección de la traductora, Marilynn J. Rose, y no de Hamburger pero de todos modos vemos allí un titubeo que puede acarrear consecuencias. Por su parte, Cohn (1978:109) llama "narrated monologue" a los soliloquios que no se pronuncian, y, para definir su expresión, rechaza el erlebte Rede porque comprende a los monólogos pronunciados y a los silenciosos. Entonces, a partir del erlebte Rede, Hamburger habla de monólogos en general y Cohn de monólogos silenciosos en particular.



Los conceptos de Bally se han ido repitiendo sin mayores observaciones o ampliaciones a lo largo de muchos años. La crítica inglesa, sorprendentemente, no estuvo muy interesada en el tema hasta hace poco tiempo. El estructuralismo francés, más preocupado por las "macroestructuras" que porotra cosa, poca atención le ha dedicado. Sin embargo, últimamente el tema parece interesar tanto a los estudiosos de la gramática generativa como a los téoricos de la literatura. Y este retorno al interés por el discurso indirecto libre se debe, entre otras cosas, al uso que del mismo ha hecho la literatura de los últimos años. No quiero decir que no fuera conocido de antes, puesto que lo era; quiero decir que se lo ha usado más, casi abusivamente a veces, en los últimos años.

Los nuevos estudios sobre el tema se apoyan en la gramática, aunque no sólo en ella. Será adecuado, entonces, repasar algunos conceptos de Bally (1914:421). Las abreviaturas que utiliza son: D (discurso directo); I (discurso indirecto); I' (discurso indirecto libre); E (enunciado de palabras o pensamientos mediante discurso directo o indirecto); S (sujeto de E); R(el autor o la persona que tiene a cargo la transmisión del enunciado).

Dice Bally:

> Aussi, encore une fois, les trois types grammaticaux désignés par D et I' sont caractérisés, en commun, par la distinction rigoureuse de celui qui pense ou parle et de celui qui reproduit les paroles et les pensées; pas de confusions entre R et S, pas moyen de croire que R mêle quelque chose de ses pensées à celle de S; surtout pas de trace d'une appréciation personnelle de ces paroles ou de ces pensées.

"Pas de confusions", pero el asunto no es tan fácil. Muchas veces no se puede distinguir con claridad si es el narrador quien coloca su propio juicio o si es el juicio de un personaje que el narrador incluye

en la narración.

Brian McHale (1978) ha escrito un interesante artículo al respecto en el cual propone una interpretación (o un señalamiento) del discurso indirecto libre no sólo sobre la base de los índices gramaticales (uso del imperfecto, del condicional no en su función modal sino como un futuro en el pasado, modificación de los tiempos verbales, permanencia de adverbios de tiempo y lugar tal como ayer en lugar de el día anterior, etc.). Sostiene que fuera de estas señales gramaticales existen otro índices. Uno de ellos es la posición del discurso indirecto libre dentro del contexto. Por ejemplo, ciertos verbos o expresiones que se encuentran situados inmediatamente antes o después de la frase expresada en forma de discurso indirecto libre ayudan a distinguirla con facilidad ("Oh, no, she was fine [...], Mary answered [...]"); la proximidad de un discurso directo, o indirecto, al indirecto libre también ayuda a identificarlo con claridad. Se trata, sin duda, de un modo de percibir la presencia del discurso indirecto libre.

Pero lo anterior no es todo lo que McHale quiere decir. Su enfoque, en lugar de remitirse sólo a las claves contextuales o a las aparentes anomalías gramaticales, busca las categorías de representacion literaria. Agrega McHale (1978:269):

> The decisive indices of FID ought not to be the marks of its syntactical distinctiveness, or even its traces in the surrounding context, but the signs of its mimetic character, whether formal signs (the "words" of a character, his characteristic registers and idiom) or semantic signs (the "context" of utterances, the "thoughts" or "intended meanings" of a character as distinguished from those of the narrator) [...] FID is not so much the syntactical frame which "permits" the appearance of otherwise inadmissible mimetic material, as it is informal or, more problematically, semantic materials which evoke a "voice" or presence other than the narrator's, and conduce to the recognition of free indirect syntax.

El "inadmissible mimetic material" está compuesto, por ejemplo, por expresiones tales como "¡oh!", "¡ah!", "¿cómo?", que son indicio de una voz que habla; también, dentro de estos índices mínimos, se encuentran expresiones que manifiestan actitudes internas o externas, del tipo de "por supuesto", "sí", "no"; y evaluaciones tales como "pobre", "imbécil".

En cuanto al contenido, se refiere a la intención de las frases, a cierta calidad que se escapa si se las analiza con el instrumento gramatical, pero que puede ponerse en evidencia desde la perspectiva literaria al tenerse en cuenta la relación con otras frases.

Como dije anteriormente, las consideraciones de McHale son especialmente importantespara quien desee analizar ciertos textos en los que no se respetan al pie de la letra las premisas de Bally, donde "la distinction rigoureuse de celui qui pense ou parle et de celui qui reproduit les paroles et les pensées" no es tan rigurosa y las licencias son abundantes.

También es interesante el análisis que Doležel (1973:18-55) hace de lo que él llama "represented discourse". Al principio se ocupa de las características gramaticales: las personas, los tiempos verbales, los adverbios de lugar y de tiempo, las alocuciones (órdenes y preguntas). Luego señala las funciones emotivas: las interjecciones, las frases exclamativas.

Cuando se traslada al campo semántico indica que sólo el discurso directo tiene un contexto semántico subjetivo, porque expresa puntos de vista del hablante. En cambio, el discurso del narrador tiene una semántica contextual nula porque no hace ninguna referencia a ese hablante. Por eso, para él, los valores semánticos subjetivos del "represented discourse" son iguales a los del discurso directo. Dentro del discurso

directo, o junto al mismo, coloca lo que llama "unmarked direct discourse", que conserva las caracteristícas del anterior pero carece de las marcas que lo identifican como tal (la puntuación convencional). Y ese es el tipo de discurso que crea problemas, porque no sabemos a quién adjudicárselo.

Volviendo a los conceptos de Doležel (1973:35) sobre la nulidad semántica de la narración sin narrador, creemos que se plantean algunos problemas a la hora de analizar un pasaje y decidir—si no es claro—a quien pertenecen algunas frases. No siempre una narración que no manifiesta narrador "produces the effect of an anonymous and impartial report". La ironía, el humor, el material escogido no son ni tan anodinos ni tan imparciales. Dentro de ese tipo de narraciones hay intenciones que caen bajo la responsibilidad del autor, y nos equivocaríamos frecuentemente si, cada vez que apareciera algo menos anónimo que lo esperado, sintiéramos la necesidad de adjudicárselo a alguien y nos resistiéramos a aceptar que es parte de la narración, aunque no haya narrador manifiesto.

Dorrit Cohn (1978:99-140) hace una distinción bien precisa de lo que llama "narrated monologue": se ocupa sólo de los pensamientos de los personajes, no de las palabras. Para Cohn, entonces, la frase

> Juan se levantó de la mesa. <u>Tenía que estudiar</u>.

será un "narrated monologue" si (hipotéticamente) reprodujera la situación de esta otra:

> Juan se levantó de la mesa porque <u>recordó que tenía que estudiar</u>.

Pero si la supuesta frase original hubiera sido:

Juan se levantó de la mesa y dijo: "Tengo que estudiar".

ya no se trataría de un "narrated monologue". En realidad, ya hemos dicho que sólo está lo que está, que no hay discursos previos que la narración incorpora. Pero no será siempre fácil diferenciar un pensamiento de una frase expresada cuando aparecen como huérfanos en algunos textos-contextos.

De todos modos, aceptada su definición, las consideraciones de Cohn son muy atinadas. También ella estima que el criterio lingüístico no es suficiente para notar la presencia del "narrated monologue" y cree que el autor debe poner claves (contextuales, sintácticas, semánticas o una mezcla de ellas) que ayuden a la comprensión.

Según su opinión, el "narrated monologue" que se intercala en la narracion señala el momento en que los hilos de pensamiento de un personaje están más entretejidos en la trama de la misma: no hay "costuras" entre la narración y el "narrated monologue", se pasa de uno a otro sin que aparezcan signos visibles.

En desacuerdo con Roy Pascal (1977), considera que no se manifiesta una presencia dual cuando se introduce un "narrated monologue", porque, precisamente, éste se incluye para que el grado de separación entre la narración y la figura narrada, en las narraciones en tercera persona, quede reducida a un mínimo. (Aunque compartimos la opinión de Cohn, creemos que eso mismo se puede aplicar a la narración en primera persona.) El "narrated monologue"—continúa Cohn—es una forma evanescente que no se debe considerar un texto independiente y donde, por lo tanto, no hay dualidad.

D. Los personajes sin palabras.

Hemos visto hasta aquí los discursos de los personajes que aparecen en el interior de la narración y que se manifiestan con mayor o menor autonomía. Hay otras situaciones en las que los personajes no tienen ningún discurso incorporado a la narración, donde, sin embargo, su pensamiento, o "visión", se hacen evidentes de otra manera.

a. El monólogo interior y la corriente de la conciencia.

Muchos autores han confundido estos dos aspectos narrativos y han intercambiado una expresión por otra, o han llamado indiferenciadamente a ambos con una u otra denominación.

Entre los primeros en definir mal estos términos se cuenta Édouard Dujardin (1924), quien, después de escribir esa novela que es meca de peregrinaje de todo estudioso de este tipo de narración, se enteró del interés que había despertado la misma en Joyce y se puso a pensar en lo que había hecho. En su libro teórico, dice Dujardin (1931:59):

> Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement á toute organisation logique [...] par moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon á donner l'impression 'tout venant'.

Pero, si nos remitimos a la novela (1924:38), encontramos algunos pasajes donde el pensamiento del personaje está muy lejos de manifestarse con expresiones carentes de organización lógica:

> Certainement, elle me priera de rester un peu; je verrai son fin sourire de frais démon; lente elle fera sa toilette du soir [...] Elle me parlera, dans un beau geste cérémonieux; je répondrai, semblablement [...]

Evidentemente, no hay frases reducidas a un mínimo sintáctico, ni hay nada ilógico.

Es diferente, en cambio, este otro personaje de la misma novela (1924:90s):

> ...oh! la nuit... froide et glacée, la nuit... Ah!!! mille épouventements!!! Quoi?... on me pousse, on m'arrache, on me tue... Rien... un rire... la chambre... Léa...

En este fragmento se cumplen los postulados de su definición: mínima sintaxis, anterior a cualquier organización del lenguaje, impresión de proximidad al inconsciente.

Lawrence Bowling (1950:345) da una definición que encuentro acertada:

> The stream of consciousness technique may be defined as that narrative method by which the author attempts to give <u>a direct quotation of the mind</u>—not merely of the language area but of the whole consciousness [...] If the author limits his direct quotation to that area of consciousness in which the mind formulates its thoughts and feelings into language, the method may be called by the comprehensive term <u>the stream of consciousness technique</u>, but in this case it would be more exact to apply the more restricted term <u>interior monologue</u>.

Deberíamos concluir, entonces —aceptando que la corriente de la conciencia puede manifestarse de diferentes maneras— que cuando esa manera usa el lenguaje organizado se trata de monólogo interior, aunque esto no se separe fundamentalmente del concepto anterior.

En ambos casos, la presencia de un narrador intermediario es

imposible. Hasta Genette (1972:193), tan partidario de la presencia tutelar del narrador, lo admite:

> L'essentiel [...] n'est pas qu'il soit intérieur [el monólogo] mais qu'il soit d'emblée [...] émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la "scène".

Ann Banfield (1973) y Kuroda (1976) sostienen que tanto el discurso indirecto libre como la corriente de la conciencia no tienen hablante (son "speakerless"). Banfield (1973) agrega que ambos son equivalentes. Entiendo, sin embargo, que el discurso indirecto libre tiene características formales que comparte con el monólogo interior, pero no con la corriente de la conciencia.

Creo que el monólogo interior tiene antiguos antecedentes teatrales. También allí se pueden diferenciar dos tipos: el soliloquio de un personaje que sin ningún disimulo se dirige al público y el soliloquio en el que el personaje expresa en voz alta sus pensamientos sin tener en cuenta la presencia del público. Este último caso puede acercarse a la forma específica de la corriente de la conciencia si el personaje, en un cierto estado de delirio, se aparta de las formas sintácticas del discurso tradicional. Mutatis mutandis, esto se puede trasladar a la narración.

En cuanto a la diferencia entre el monólogo interior y la corriente de la conciencia, habrá que admitir que se trata de una cuestión más formal que real. Sirve, de todos modos, para diferenciar dos maneras de narrar que tienen intenciones distintas; mediante esos recursos, el autor establece una separción entre los pensamientos que se expresan a través del lenguaje lógico y aquellos que aparecen confusamente y que no están soportados por una forma muy definida (pensamientos de vigilia y pensamientos de duermevela, para denominarlos de alguna manera). Esto, por

su lado, estaría relacionado con un tema que tiene tantos partidarios como oponentes: decidir si el pensamiento necesita siempre del lenguaje o puede prescindir del mismo.

Pero en el estricto campo narrativo, la diferencia es, como dije, formal. Sería contradictorio sostener que se pueden expresar actividades mentales que se realizan a niveles pre-verbales mediante el uso de palabras y frases. A lo sumo se podrían describir, y allí aparecería un mediador. Al respecto, coincido con lo que dice Dorrit Cohn (1978: 86): "every quoted interior monologue, no matter how disjointed its syntax, attributes linguistic activity to fictional minds.[...]".

Yo diría que la corriente de la conciencia es una convención necesaria para incorporar al mundo de la narración, de manera aproximadamente directa, un fenómeno inefable.

b. El punto de vista.

Jean Pouillon (1946:74) dice:

> On choisit un seul personnage qui sera le centre du récit, [...]. On le choisit du dedans; nous pénétrons tout de suite sa conduite comme si c'était nous qui la tenions. Cette conduite n'est donc pas décrite telle qu'elle apparaîtrait à un observateur impartial, mais telle qu'elle apparaîtrait [...] à celui qui la tient. Faut-il dire que ces romans soient ceux où tout est centré sur un seul personnage? Cette expression ne serait pas très juste; elle semble impliquer que la vision la plus nette que nous avons soit celle du personnage central. En réalité ce dernier est central non parce qu'il serait vu au centre, mais en ce que c'est toujours à partir de lui que nous voyons les autres.

Y agrega más adelante (1946:79):

> On peut dire pour conclure: la vision des images des autres n'est pas une conséquence de la vision "avec", c'est cette

vision "avec" elle même.

Georges Blin (1954:5) en su estudio sobre la obra de Stendhal, dice:

> Il s'agit d'un réalisme subjectif, mesurant le champ de réalité sur l'angle de vision du protagoniste [...] l'auteur s'accorde par égotisme le droit d'intervenir en son nom dans ces narrations.

Ambas citas me parecen adecuadas como definición de esta forma narrativa, que ha sido tan frecuentemente usada y que sigue creando algunos puntos de conflicto.

Gérard Genette (1972:206-11) no da una definición muy clara de lo que entiende por _focalisation_ pero establece tres tipos de narraciones sobre la base de la misma:

1. Narración _no focalizada_ o _con focalización cero_.

2. Narración con _focalización interna_. Puede ser _fija_ (cuando el sujeto focalizador es el mismo a lo largo de toda la narración), _variable_ (cuando la narración tiene varios sujetos focalizadores que se alternan) y _múltiple_ (cuando el mismo acontecimiento está narrado por varios sujetos focalizadores).

3. Narración con _focalización externa_.

Para nosotros, la focalización cero no hay lugar para que se la considere. No es focalización, simplemente.

Consideramos la _focalización interna_ que, para nosotros, es focalización a secas. La diferencia entre _fija_ y _variable_ no es muy importante. Significa que la narración adopta el punto de vista de un personaje, luego lo abandona y pasa a otro. Son dos sujetos focalizadores y, por lo tanto, dos focalizaciones. Otro tanto se puede decir de la focalización _múltiple_. Todas esas diferenciaciones, que pueden resultar útiles

para describir un texto, no aportan luces nuevas al concepto de focalización (interna para Genette).

La focalización externa parece que apunta a otra cosa. Para Genette, que la escena del fiacre en Madame Bovary esté contada desde el punto de vista de un testigo que no tiene trascendencia, un quídam, la convierte en escena con focalización externa (¿externa a qué?); lo mismo sucede cuando la narración adopta el punto de vista del ayuda de cámara de Fogg y no el de Fogg mismo. Es como si estableciera un orden jerárquico, tomado del texto, claro está, para decidir la importancia de la focalización o su lugar de emplazamiento. Los dos casos citados son, a nuestro entender, focalizaciones (internas para Genette), y no son menos o diferentemente focalizadas que cuando el sujeto focalizador es Emma, Fogg o el rey de Inglaterra.

Nuestro concepto de narración con punto de vista de un personaje es la posibilidad que tiene el autor de narrar como si un personaje, con determinadas características, le fuera transmitiendo lo que ve, lo que entiende, lo que piensa, del objeto narrado. Así, la narración va armando un mundo que cuenta con los elementos que ese personaje (sujeto focalizador) es capaz de tener: visión, sensaciones, valoraciones, inteligencia, candidez o estupidez. Es, como lo dijo Pouillon, un autor que ve con el personaje. O, para evitar la idea de "ver" algo que podría considerarse fuera de la naración: el autor "tamiza" a través del focalizador una parte de la narración o toda ella. Muchas veces se usa este estratagema para ocultar ciertos datos que un narrador con mayores posibilidades no podría omitir.

Los conceptos de sujeto focalizador y objeto de la focalización que Genette (1972:210) apunta y Mieke Bal (1977:113) amplía están

totalmente fuera de lugar. La narración puede ser focalizada, y esa focalización se hará a través de un personaje. Pero "lo focalizado" es la narración misma, ni más ni menos. Al querer explicar a Genette, Bal (1977:119) dice:

> L'histoire est racontée à focalisation interne signifie que les personnages, les lieux, les événements sont présentés à partir de tel personnage [...] Si l'histoire est racontée en focalisation externe, elle est racontée à partir du narrateur, et celui-ci a un "point de vue", dans le sens primitif, pictural, sur les personnages, les lieux, les événements.

Pero, si esto fuera así, ¿qué diferencia existiría entre la llamada focalización externa y la focalización cero? Parece que hay diferencias, según Bal (1982:205), porque dice, al pasar, que "non-focalisé means for Genette focalized in a diffused way". Sin embargo, Genette (1972:206) explícitamente habla de "non-focalisé, ou à focalisation zéro". Y el cero, cualquiera que sea la base matemática que se considere, nunca es difuso.

Creo que, en general, se ha querido encontrar en el recurso de narración con punto de vista mucho más que lo que hay. Esto no significa que siempre sea fácil distinguir los límites del trozo narrativo que lo utiliza. No pocas veces hemos descubierto que la narración ha cambiado su universo después de un largo rato de haber estado sumergidos en ella. Porque leer, o escuchar, no son tareas fáciles.

E. La herencia que Propp nos dejó.

a. Historia y discurso.

Vladimir Propp no fue, tal vez, el primero en observar ciertas formas

propias del cuento folklórico ruso, pero fue el primero en presentar esas observaciones de manera sistematizada. Su trabajo de investigación ha tenido repercusiones de una magnitud que seguramente ni él mismo sospechó. Algunas de esas repercusiones han llevado a conceptos que desearía aclarar.

Sostiene Propp (1970) que los cuentos folklóricos rusos (y se basa en un corpus de más de cien de ellos) obedecen a una serie de "funciones" del tipo: "A entrega un objeto valioso a B", "El falso héroe hace valer sus mentiras", etc. Esas funciones se encadenan mediante un orden inalterable y no son más de treinta y una. Alguna función puede faltar y allí quedará un hueco, pero la sucesión es fija. Esto quiere decir que habrá un cuento que combine sólo las funciones 2, 6, 8 y 25; pero nunca se encontrará un cuento que las combine con un orden diferente, tal como 6, 25, 2, 8. La teoría de Propp, puramente descriptiva, parece dejar poco que hacer a la imaginación de los cuentistas.

Los formalistas rusos y los estructuralistas franceses, y varios otros grupos, han aceptado como herencia las observaciones de Propp, aunque, naturalmente, les han limado ciertos cantos. Descartaron, por ejemplo, la rigurosidad del orden, pero conservaron la idea de que hay, detrás de toda narración, una especie de modelo, de elemento predeterminado al cual ella se debe someter. Por eso, aún hoy se habla de niveles de fabula/sjužet, histoire/récit, estructura profunda/manifestación superficial, signified/signifier. Esto apunta a separar lo narrado de la narración, como partes de niveles diferentes. De acuerdo a este modelo, el proceso de enunciación queda subordinado a lo enunciado.

En un proceso comunicativo, en una enunciación real, hay un mensaje para transmitir y la forma de hacerlo está subordinada al mismo: habrá

que buscar la mejor, la más efectiva. Pero en la naración literaria —según ya dijimos—no hay una situación comunicativa, hay sólo una narración. Es interesante lo que dice Hamburger (1973:188):

> The narrative function does not describe an object, as does the reality statement, and therefore it cannot understand, interpret, judge and evaluate it in any of several different ways. Instead, interpreting it engenders a world, such that engendering and interpreting are one single creative act, the narrated is the narration and the narration is the narrated.

No creo, entonces, que la narración dependa de una historia que la antecede, aunque sí creo que hay temas recurrentes, puesto que el hombre habla del hombre y su variedad no es infinita. Pero las diferentes versiones de un tema no presuponen un tema básico, ideal, que necesita de la narración para actualizarse, cobrar cuerpo, ser una vez más. Las diferentes versiones son diferentes narraciones.

Algunos críticos partidarios de esta dicotomía entre historia y discurso, tales como Barthes y Chatman, sostienen que la misma historia puede ser narrada mediante diferentes medios (novela, cine, ópera, etc.). Basta asistir a una función de cine o de ballet para darse cuenta de que, por ejemplo, del Don Quijote sospechosamente cervantino que anuncia el programa a lo que se ve no queda más que algún molino de viento malamente reproducido.

Chatman (1980) dedica un artículo a analizar las correspondencias y las divergencias de la película de Jean Renoir (1936) Une partie de campagne con respecto al cuento de Maupassant del mismo título. Si bien se encuentran allí algunas observaciones acertadas, lo que Chatman termina por mostrar (aunque no lo dice) es la imposibilidad de comparar esos dos objetos, producidos por dos medios que cuentan con algunos sistemas semióticos en común pero que se distancian enormemente en la mayoría de ellos.

Aun dentro del campo narrativo, las diferentes versiones de un tema están sujetas a intenciones, motivaciones, expresividades que las diferencian profundamente, que conforman su unicidad. Anteriormente citamos a Antígona, y volvemos a recurrir a ella: ¿qué queda de la Grecia del año 440 a.C. en la Antígona de Anouilh? ¿Son Polinices, Creón, Antígona misma, los personajes de Sófocles? Evidentemente no; de otro modo, Anouilh no se hubiera tomado el trabajo de escribir su obra.

Y el texto mismo no admite la "levigación" que separa la historia del discurso. Se podrá hacer un resumen de la narración: abreviarla. Pero eso significa una nueva narración, otro versión, mutilada seguramente.

Mi empleo del término historia apunta a otros conceptos (y quizás agrega confusión a la ya existente). Entiendo por historia todo lo que la narración va creando, fundando, construyendo con lenguaje, con características propias e irreductibles; todo eso mundo inaugural que se abre a medida que el texto avanza. No digo historia con el significado de una cuadrícula básica que la narración va llenando y que puede ser transportada a otros medios, a otras versiones, sin que cambie. No creo en un nivel profundo que está abrigando una historia y en otro nivel de superficie que la hace manifiesta. Llamo historia a ese mundo genésico que se va armando palabra a palabra, frase a frase, pacientemente.

Para terminar con el tema (que no está agotado ni mucho menos) deseo comentar algunos conceptos de McHale (1978:258):

> The venerable Platonic distinction between mimesis and diegesis has persisted all along in the James-Lubbock distinction between showing and telling, scene and summary, as well as in the French structuralists between _histoire_ (_récit_) and _discours_, derived from Benveniste.

Estoy de acuerdo en que el showing and telling es una manera de dar cuenta de los conceptos platónicos, pero no coincido con McHale cuando dice que histoire y discours comparten el mismo criterio de diferenciación en la terminología (un poco anárquica) de los estructuralistas franceses. Su concepto de histoire es el de un esqueleto al cual el discurso se somete, nada tiene que ver con los modos de narrar. La histoire, para ellos, es que la hija de un rey quería enterrar a su hermano y que su tío no lo permitía. Sófocles, Alfieri o Anouilh produjeron diferentes discursos, con una forma especial. Y nada tiene que ver con el hecho de que hay un narrador que interviene, ni con que haya descripciones o escenas, etc.

En cuanto a la frecuente referencia que hacen a Benveniste los estructuralistas, es verdad. Pero creo que el lingüista no se refiere a lo mismo en este aspecto.

Dice Benveniste (1966:239-42) que hay dos sistemas verbales diferentes y complementarios: "celui de l'histoire et celui du discours". Al definir "l'énonciation historique", la caracteriza como "la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit". Y hace la salvedad de que "l'énonciation historique des événements est indépendante de leur vérité 'objective'. Seul compte le dessein 'historique' de l'écrivain". Con esto último, incluye la enunciación histórica dentro del campo de posibilidades de la literatura "d'imagination".

Inmediatamente, agrega tres ejemplos de enunciación histórica, entre ellos un fragmento que pertenece a Balzac que es — de acuerdo a los criterios que hemos explicado — una narración sin narrador. Benveniste señala: "Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes".

Al ocuparse del discours, se refiere a una situación de comunicación,

esto es, a: "tous les genres oũ quelqu'un s'adresse ã quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne". Pero la literatura no es comunicación. Puede existir un emisor interno (narrador) y un receptor interno (narratario). De acuerdo con ello, habrá discours según el concepto de Benveniste siempre que haya narrador y narratario manifiestos dentro de la narracion, que haya una comunicación ficticia dentro de la ficción.

Pero Benveniste (1966:242) agrega algo que aproxima su concepto de histoire et discours a los de mīmesis y diégesis:

> Chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparaît un discours, quand l'historien par example reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il intervient lui-même pour juger les événements rapportés, on passe à un autre système temporel [verbal], celui du discours.

Habla de sistemas temporales relacionados con la manera de enunciar. No habla de una historia subyacente y de un discurso manifiesto. Histoire es una narración sin narrador; discours es una narración que debe tener ya sea un narrador interno o la reproducción de las palabras de un personaje, o ambas cosas. En este aspecto, McHale tiene razón, pero el concepto de histoire de Benveniste no es el de los estructuralistas.

b. El tiempo.

Con la idea de que la narración responde a los imperativos de una historia o, por lo menos, a un conjunto de elementos que no le pertenecen específicamente, muchas veces se sostiene que es posible reorganizar la narración y contarla "al derecho".

Creo que también esto se remonta a los estudios de Propp. Si él

observó que los cuentos folklóricos rusos obedecen a una cadena de funciones con ordenamiento fijo, habrá—por lo menos en ese tipo de literatura que estudió de cerca—una manera única de unir (en secuencia lineal) los diferentes acontecimientos. Jamás se dirá que el héroe se casa con la princesa (función que seguramente está entre las finales) antes de decir que el héroe de marras mató al dragón que la tenía cautiva.

Entonces, de la misma manera que se quiere encontrar un substrato en la materia general de la narración, se pretende encontrar un tiempo.

Tengo para mí, sin embargo, que el tratamiento del tiempo, o la organización de acontecimientos con respecto a la sucesión cronológica (y crono-lógica) de los mismos,es característica propia de la narración. Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez (1981) establece, en el primer párrafo, que al protagonista lo han matado; luego desarrolla la jornada en la cual se comete el asesinato. Ese es el único orden posible de la novela; en caso contrario, se trataría de otra novela y habría que cambiarle el título por inconveniente.

Los elementos que la narración congrega no sólo valen aisladamente sino, además, por las relaciones que los vinculan. Entre esas relaciones vinculares, no poca importancia tienen las posiciones relativas de un elemento con respecto a otro, las anticipaciones, las demoras, los datos callados y revelados más tarde.

Las referencias que he hecho, o pueda hacer, en el presente trabajo con respecto al "tiempo de la historia" no significan una insinuación de que considero que hay una historia con su tiempo y una narración con un tiempo alterado que podría "desenredarse". La intención es señalar las diferentes posiciones relativas dentro del orden que la narración sustenta. En el trabajo de lectura (de análisis) se van organizando las

diferentes funciones que la narración aporta progresivamente; una de las tareas de interpretación es buscar la organización de ese mundo producto de la mimetización del discurso mimético, tal como dice Martínez Bonati. También ese mundo está sujeto a una cronología, una cronología que le pertenece.

Benveniste (1969:6) define el tiempo crónico como el "tiempo de los acontecimientos" y agrega: "En el tiempo crónico, lo que denominamos 'tiempo' es la continuidad, en la cual se disponen en serie estos conjuntos diferenciados que constituyen los acontecimientos". Buscamos, de esta manera, el orden de los acontecimientos. Barbara Herrnstein Smith (1980: 230) señala:

> What must be described and explained is not how (or within what limits) a narrator can rearrange the chronology of a given set of events but rather how, on what bases, and, sometimes, whether his audience will infer from his narrative the chronology of some set of events that is not given.

Benveniste (1969:8) señala que el tiempo lingüístico está definido y ordenado en función del discurso y tiene su centro en el instante en que se habla: "Siempre que el hablante emplee la forma gramatical del presente (o su equivalente) sitúa el acontecimiento como contemporáneo a la ocasión en que se pronuncia el discurso".

Pero eso es campo exclusivo de la lingüística. En la narración, independientemente de las formas verbales que la misma utilice (y el verbo es el que determina el tiempo), el momento de la enunciación es siempre presente y el momento de lo narrado es una especie de presente en el pasado. Una narración, aunque se exprese en pasado, se actualiza como presente, está allí, vive ese instante. Y a esta característica, Käte Hamburger (1973:64-84) la considera propia de la narración.

Lo que es interesante considerar es la distancia que toma la narración con respecto a los acontecimientos narrados. Aunque los acontecimientos se perciban en ese presente particular, siempre hay un orden jerárquico que los distancia más o menos, un ordenamiento de los acontecimientos entre sí, y uno con respecto al momento de la narración. Claramente se percibe cuando la narración pretende ser contemporánea de los hechos, y cuando toma una perspectiva de distancia en el tiempo. Ese fenómeno, cuando alterna pasajes presentes, lejanos o intermedios, da la impresión de que los hechos se aproximan al momento de la nararción. Sin embargo, como ya lo señalé en el Capítulo Primero, es el momento de la narración el que se desplaza: va al encuentro de los acontecimientos o se aleja de los mismos. Los acontecimientos tienen su propia organización en el tiempo; es prerrogativa de la narración tomar la distancia que crea conveniente respecto de ellos.

CAPITULO TERCERO

LA ÚLTIMA NOVELA: LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO

A. Las fuentes.

Esta novela está dedicada a Euclides da Cunha y a Nélida Piñón. Aunque no resultaría difícil rastrear la identidad de la segunda, me parece sólo pertinente ocuparme de la mención de da Cunha.

En 1902, Euclides da Cunha publicó Os Sertões (1945), libro muchas veces tedioso y algunas interesante, sobre el noreste brasileño y, en especial, sobre las campañas que el ejército llevó a cabo en contra de la población de Canudos.

El libro de da Cunha, fuertemente cargado de ideologías confusas pero pretendidamente progresistas, es un clásico en su género. Su tema ha sido ampliado, corregido, investigado por todos aquellos estudiosos preocupados por los movimientos mesiánicos del Brasil.

Mario Vargas Llosa, desde la dedicatoria, paga tributo a da Cunha. Pero la novela, que toma gran cantidad de información de Os Sertões, se encarga muy bien de narrar esa historia de otra manera y le agrega (porque es su privilegio) personajes y hechos que nada tienen que ver con el documento original.

Una de las características que establecen una oposición diametral entre ambas obras es la adjetivación que se dedica a los bandos en pugna: el ejército y los habitantes de Canudos. Para da Cunha, las acciones

militares y la actitud del gobierno del Brasil merecen todos los elogios. En la novela, el gobierno y los políticos están bastante maltratados; hay siempre, aunque no directamente manifiesto, un desprecio insoslayable. Para da Cunha, el jefe del movimiento mesiánico, Antonio Consejero, es un fanático enfermo, un caso de patología pura, que merece todos sus insultos. En la novela, es un fanático patético, un ser obsesionado al que, sin embargo, no se le atribuye ninguna de las taras que da Cunha menciona.

Además, y esto va como elemento agregado, en la novela se consuma casi una venganza ideológica: el personaje de Galileo Gall es, en cierto modo, una réplica de lo que da Cunha manifiesta ser. Gall, como da Cunha, tiene fe ciega en una ciencia que sea capaz de poner en evidencia todas las características humanas mediante el estudio de sus manifestaciones corpóreas. También Gall, como da Cunha, hace gala de una erudición desbordada que deja lugar para frecuentes citas de frenólogos y antropometrólogos no desinteresados, seguramente, en las teorías de Cesare Lombroso. Pero Gall es un anarquista y da Cunha fue un liberal de fines de siglo con muchas borras imperiales coladas entre sus ideales progresistas. Esta intromisión (no manifiesta) del autor de un libro de historia convertido en personaje de novela lleva una buena dosis de ironía. Ciertamente, da Cunha no se hubiera prestado de buen grado a subir a ese tablado.

Antes de entrar en el tema específico que nos interesa, deseo señalar algunos detalles que muestran la deuda que la novela tiene con el libro de historia.

La figura de Antonio Consejero es la principal, aunque no haya sido da Cunha el primero en darla a conocer. Pero es evidente que la novela la toma de Os Sertões; algunas de las profecías son copia exacta, por ejemplo.

Ocurre otro tanto con el resto de los personajes históricos que forman parte de la novela. Sus nombres y sus acciones figuran en otros documentos, y ciertas características se ven cuidadosamente transplantadas de uno a otra. Tal es el caso del Coronel Moreira César, de Febronio de Brito, de Pedro Nunes Tamarinho (Tamarindo en la novela). Y de algunos nombre geográficos que hoy han sido olvidados; o de las profecías que mencionamos, dadas por da Cunha (1945:142) y repetidas en la novela (p. 17). También están algunos de los miembros del séquito del Consejero: Pajeú, Antonio Vilanova, Macambira, Pedrão, João Abade, el Beatito (Beato para da Cunha, porque el afecto que el diminutivo entraña no se hace presente en su obra).

Además, las acciones militares siguen—aunque sin sometérsele—las huellas de la historia,y ambas se demoran en los mismos detalles: la enfermedad de Moreira César, su participación en el asesinato de un periodista, las escenas de degüello colectivo.

La novela es más y, fundamentalmente, otra cosa que todo esto. Pero no deja de ser interesante señalar la peregrinación a la fuente.

Notemos finalmente que esta narración con atmósfera innegablemente brasileña y, más específicamente, del noreste del Brasil, ha debido incorporar un léxico que casi no tiene equivalente en español. Y que si lo tiene resultaría, por inusitado, tan exótico como el portugués, muchas veces dialecto brasileño o lengua tupí.

Algunos de ellos no hubieran sido necesarios, como por ejemplo capanga, que es un matón a sueldo, suçurana, que es el conocido jaguar, o senzala, que es una vivienda colectiva para esclavos. Pero son necesarios los árboles que crecen en aquellos lugares, como el joazeiro y el umbuzeiro, las cactáceas como el xique-xique y el mandacarú; las aves como

el acuanés. Y ni hablar de los individuos de sangre convergentes como el cafuso, mezcla de indio y africano, o el caboclo, descendiente domado de los indios tupí. Y los yagunzos (jagunços en portugués) cuya traducción como "rebelados" o "alzados" es sólo genérica.

Otros nombres, en cambio, ya han ingresado al torrente idiomático internacional. Por ejemplo cangaceiro, un famoso tipo de bandido del litoral brasileño cuyo nombre deriva de canga, palabra también española que significa "yugo": así se llamaban porque llevaban el fusil atravesado detrás de la nuca y descansando sobre los hombros como un yugo. Lo mismo puede decirse de fariña.

Benjamín de Garay, traductor al español de la obra de da Cunha, se encontró con más problemas y debió incluir en su trabajo un glosario para explicar esas palabras que debió dejar abandonadas a la molestia de la bastardilla en el texto.

B. La organización de la novela.

La estructura del material narrativo tiene la organización equilibrada que caracteriza los trabajos de Vargas Llosa. No se trata de una organización simétrica, pero es siempre coherente y sólida, obedece a un plan que se respeta, aunque ciertas cosas queden sometidas a ese plan y se encuentren algunos tropiezos de resolución.

La novela está dividida en libros, capítulos y secciones. En el libro Uno hay siete capítulos de cuatro secciones cada uno. En el libro Dos hay sólo tres capítulos que no tienen secciones. En el libro Tres hay siete capítulos de cinco secciones cada uno. En el libro Cuatro hay seis capítulos de cuatro secciones cada uno.

Las secciones de cada uno de los capítulos del mismo libro son constantes y se ocupan de una misma línea narrativa; los lugares que tienen dentro del capítulo son invariables. En los siete capítulos del libro Uno aparecen siempre cuatro secciones que tratan, en el mismo orden, del Consejero y la comunidad de Canudos, de Galileo Gall, de ciertos personajes que acompañan al Consejero y, nuevamente, de Gall.

El libro Dos es una excepción, porque está compuesto solamente por tres breves capítulos que no tienen secciones.

El libro Tres tiene la misma organización que el libro Uno, pero las secciones (las líneas narrativas) son cinco. En la primera sección de cada capítulo, se narran las actividades del ejército; en la segunda las de Gall; en la tercera, se habla de la comunidad de Canudos; en la cuarta, de Rufino, emparentado temáticamente con la línea narrativa propia de la segunda sección; en la quinta del Barón de Cañabrava.

El libro Cuatro fusiona las secciones segunda y cuarta del libro anterior en una sola y el orden es: Barón de Cañabrava, comunidad de Canudos, Jurema con el periodista,y el ejército.

El único libro que altera el orden de las secciones es el primero: la segunda sección del capítulo II no corresponde, como las restantes, a Galileo Gall sino que se ocupa del ejército y allí se introduce una escena que es contemporánea de la primera sección del capítulo VI (luego del combate de Uauá). En cuanto al orden cronológico de presentar los hechos, también es el más arbitrario en las secciones segunda y cuarta que tratan de Gall. Será mejor recurrir a un esquema para mostrarlo:



Capítulo	Sección	Sección
I	2	4
II	2	4
III	2	4
IV	2	4
V	2	4
VI	2	4
VII	2	4

La sección tercera de cada capítulo de este mismo libro se ocupa de la historia de algunos personajes, cuya vida se cuenta desde algún origen hasta que se unen al Consejero. Esas historias están enmarcadas en el vago período que cubre la primera sección del capítulo I (andanzas del Consejero antes de declararse enemigo de la República). Esos personajes proporcionan pocos datos que permitan situar sus andanzas en el tiempo. En algunos casos, se encuentran en la novela ciertos detalles. Se sabe que João Grande asesinó a Adelinha Isabel Gamucio en 1877, que María Quadrado mató a su hijo alrededor de la misma fecha, que Antonio Vilanova andaba perdido en el sertón durante la sequía de 1877-79, y poco más.

La acción del libro Dos se desarrolla el 2 de enero de 1897. Es posterior al combate de Uauá y, por lo tanto, contemporánea de la acción de la segunda sección del capítulo I del libro Uno y de los tratos de Gall con Rufino que se cuentan a partir de las secciones correspondientes del capítulo IV del mismo libro.

En el libro Tres, la primera sección de cada capítulo se ocupa de las actividades del ejército y del Coronel Moreira César. El tiempo de

estas secciones está adelantado con respecto al de otras. En el capítulo III, la cuarta sección (Rufino en Queimadas) alcanza a la primera sección del capítulo I (Moreira César llega a Queimadas). Y puesto que las secciones segunda y cuarta participan del mismo tiempo, se puede decir que estas secciones se ponen a la par a partir del capítulo III. También hay una coincidencia entre la sección primera y la quinta del capítulo III: en la primera, Moreira César sufre un ataque de epilepsia; en la quinta está convaleciente en Calumbí, casa del Barón de Cañabrava. Esto significa que también la sección quinta, a partir del capítulo III, se incorpora al mismo tiempo. La sección tercera, que se ocupa de Canudos, no manifiesta alteraciones en el orden cronológico.

En el libro Cuatro, la primera sección de cada capítulo está dedicada a una conversación entre el Barón de Cañabrava y el periodista miope que se desarrolla después de la destrucción de Canudos. Esa conversación, fragmentada en secciones, no tiene alteraciones. En el último capítulo se ha terminado la conversación, pero los hechos narrados son posteriores a la misma. El resto de las secciones de los capítulos del libro están ordenadas y son todas aproximadamente contemporáneas.

En la sección primera del capítulo II del libro Cuatro hay un juego interesante: el Barón de Cañabrava recuerda, mientras conversa con el periodista, una visita que había hecho al Vizconde de Ouro Preto en Lisboa. A partir de ese momento, la narración transita entre aquel momento y el de la conversación. Se agregan discursos directos del Vizconde, y cuando éste hace mención a un duelo, se introduce en discurso directo a uno de los duelistas, Gentil de Castro, discurso que es muy anterior a la visita de Lisboa.

Todo lo anteriormente dicho parece acercar el tipo de estructuración

de esta novela al de La Casa Verde. Allí también hay libros, capítulos y secciones. Pero, en aquella novela, el entrecruzamiento de líneas narrativas era tal que resultaba imposible la reducción: cuando se pretendía levantar un hilo, se arrastraba la madeja. En este caso, en cambio, si bien hay ciertas conexiones entre las líneas, algunas se pueden independizar con bastante comodidad. Por otra parte, La Casa Verde cubre un período de más de cuarenta años y ningún momento del mismo está alejado del interés de la trama. En La guerra del fin del mundo, el pasado remoto del Consejero o de algunos de sus seguidores, una vez conocidos, pasan a ser información ya usada, datos que no recobran actualidad. Los sucesos que realmente tienen peso se desarrollan en un período de un año; lo anterior a dicho período es una pintura de fondo que la narración sepulta como un ayer definitivo. Por esto mismo, el desorden de algunos pasajes de la novela que nos ocupa resulta menos justificado, más gratuito.

C. Los personajes.

Los personajes tienen en general signos diferenciados que muchas veces operan como metonimias. Esto sucede especialmente con los habitantes de Canudos. Con los oficiales del ejército, menos, aunque se destaca la escasa talla de Moreira César (registrada en las crónicas), y algún otro rasgo; pero en la mayoría de los casos es el apellido el que los identifica, cosa que contribuye a que se los sienta más alejados, más "oficiales" en todos los sentidos.

En Canudos, por el contrario, no son pocos los que tienen su estigma: el León de Natuba camina a cuatro patas; Pajeú tiene una cicatriz que le atraviesa la cara y lo ha dejado sin nariz; João Grande es, naturalmente,

grande, y negro: el Consejero pasea una mirada de fuego (¿de loco?) por Canudos.

Otros personajes con características muy explotadas son Galileo Gall, con un necesario pelo rojo, y el periodista miope, de quien nunca se conocerá el nombre.

Así, aparecerá de incógnito João en la página 254: "un negro enorme"; y Pajeú en la 311: "caboclo sin nariz", etc.

Es interesante señalar que en las historias de los personajes que se refieren en las secciones terceras del libro Uno se repite una característica: antes de llegar a la sección que les corresponde, esos seres han sido mencionados, como al pasar. con anterioridad. Antonio Vilanova aparece en las páginas 59 y 61, y su historia se comienza a narrar en la página 176; Pajeú aparece brevemente en la página 28, pero su historia no empieza hasta la página 45. Lo mismo ocurre con João, con Alejandrinha Correa, con el Padre Joaquim. No ocurre con el Beatito, porque es el primero en aparecer. Con él ocurre algo que puede ser descuido del autor: luego de narrar su historia con todo detalle, se lo nombra más adelante como a "un muchacho de Pombal que por piadoso se había ganado el nombre de Beatito" (p. 28).

Una vez que se contaron las historias de los personajes, no se vuelve a ellas. La excepción es María Quadrado, de quien mucho despúes se sabe que mató a su hijo antes de unirse al Consejero y que por eso la llamaban "la filicida de Bahía".

En cuanto a la tipología de los personajes, tomados a lo largo del relato, puede hacerse una distinción básica en tres grupos: los que son casi estatuarios, inmodificables (el Consejero, Moreira César, Epaminondas Gonçalves), los que sufren un cambio radical y luego se vuelven

inconmovibles (Abade, João, el Beatito) y los que van variando, crecen o se aniquilan (el periodista, Jurema). Estos últimos viven, los otros actúan.

Pero ninguno de ellos hace la historia sino que la historia los necesita, los usa. No son ni demasiado héroes ni demasiado villanos, arrasan y son arrasados por las circunstancias y quedan, salvo en el caso del periodista y de Jurema, sepultados en la catástrofe.

D. Los modos de narrar.

a. La narración.

La obra está construida con todo rigor,y algunas pequeñas fracturas que se encuentran no son de importancia.

Se trata de una narración sin narrador. Los únicos pasajes que manifiestan claramente la presencia de un narrador interno son aquellos artículos periodísticos con autor explícito que aparecen en las secciones cuarta de los capítulos II y V del libro Uno,y en el capítulo II del libro Dos.

En el resto de la novela, no aparece un narrador explícito, aunque muchas veces hay rastros de narrador embozado.

Uno de esos rastros lo encuentro en los titubeos de la narración, porque la duda es consecuencia de la incertidumbre de algún narrador. Tal como hemos dicho anteriormente, el saber y sus aledaños (el titubeo, la duda, cierta inseguridad) no son elementos propios de la narración sino que dependen de alguien que está dentro de ella. Aquellos "tal vez", "quizás", "es probable" convocan la presencia de un narrador que no se muestra, pero que por allí anda.

Hay sombras de narrador entremetido en explicaciones marginales, tales como: "se levanta una brisa que pone a las gentes de mejor ánimo para soportar las enfermedades, el hambre [...]" (p. 16), o : "A no ser por el hábito [...] pues bastaba alternar con él una sola vez [...]" (p. 119). También las rectificaciones, como: "o, mejor dicho, [...]" (p. 27), sugieren esa presencia. Y ciertas intenciones claramente manifiestas de desprecio hacia el periodista, en especial las que se encuentran en la página 193 y que no son atribuíbles al punto de vista de nadie: "esmirriado espantapájaros", "parece una caricatura de sí mismo", "con los movimientos de un títere".

Está asomando el narrador olímpico en las preguntas retóricas de este tipo: "¿A qué puerto se dirigía el Consejero tras ese peregrinar incesante?" (p. 29). Y hay un narrador que es atrevido, que se permite suponer: "El romance debió empezar [...]" (p. 121), o: "¿Qué lo impulsaba [...]? Tal vez [...]" (p. 156).

Pero todo lo anterior, que está usado con libertad y mesura parejas, no desvirtúa el carácter básico de la novela sin narrador. Se usa, y mucho, el punto de vista, el monólogo interior, la narración de pensamientos o de interioridades en general, pero sin que nadie se haga cargo de ese trabajo con dedicación exclusiva.

Esta narración es limitada a veces, y a veces no. En ciertos momentos guarda una actitud rigurosamente objetiva, tal como en la segunda sección del capítulo I del libro Uno (visita de Gall al periódico), pero eso ocurre poco. Entre esa actitud, y la extrema subjetividad o interioridad de la narración, hay muchos grados y muchos ejemplos. En el otro confín están los momentos totalmente interiores de un personaje, y Gall es el que se trata más frecuentemente de este modo.

La actitud intermedia tiene grandes variaciones. En algunas secciones, la objetividad está incesantemente suspendida por frases "omniscientes", por monólogos interiores o por pensamientos, tal como la sección segunda del capítulo II del libro Tres, cuando se consigna la interioridad de Jurema y de la Barbuda, pero no la de los demás actores. Lo más frecuente, sin embargo, es que haya un personaje privilegiado, con frecuentes referencias a su interior, y el resto se limite a una narración objetiva.

La narración se mantiene a cierta distancia de algunos personajes y nunca muestra su conciencia. Esos personajes son , en general, las figuras históricas. Uno de ellos es el Consejero, a quien se le atribuyen discursos de todo tipo pero cuyo interior es hermético: la narración, desde afuera, lo presenta, pero sus pensamientos (salvo los que verbaliza) no se conocen. Otro es el Coronel Moreira César: son sus palabras o sus acciones las que lo describen. Lo mismo ocurre con otros militares que las crónicas nombran, aunque algunos de ellos (Pires Ferreira, Geraldo Macedo), son tratados interiormente en el libro Cuatro.

En cambio, los personajes que la narracion crea, seres puramente ficticios y propios de su mundo, ofrecen mayor libertad para ser tratados: Galileo Gall, el periodista, Jurema, no oponen ningún documento a la narración.

En un estadio intermedio se encuentran algunos de los seguidores del Consejero que da Cunha y María Isaura Pereira de Queiroz (1969) mencionan: el Beatito, Pajeú, João Grande, Macambira, Vilanova. Estos seres, con poco más que un nombre consignado en las crónicas, aportan parte de sus conciencias al relato.

Aunque pareciera que estas consideraciones escapan a los propósitos

de mi trabajo, creo que no es así porque, evidentemente, la narración ha buscado no apartarse de la historia conocida sino, más bien, aprovechar los intersticios de la crónica para instalar allí la suya propia. Y esa es una intención que no se puede descuidar.

b. Del pasado al presente: ida y vuelta.

Una característica que se repite con cierta regularidad en esta novela es que hay secciones que se narran en pasado y otras en presente.

En realidad, el relato tolera bien este cambio de tiempos verbales porque toda narración, al actualizarse, hace convergir los acontecimientos a un momento que opera como presente, aunque no se trata de un presente real, coincidente con las otras coordenadas del presente en que tiene lugar dicha actualización. El presente de la narración nunca da alcance al presente de la actualización, pero tampoco queda la narración sumergida en el pasado de ésta. No es posible hablar de un "presente ficticio" ni de un "pasado ficticio". El universo que la narración propone es atemporal; sólo importan sus organizaciones y secuencias internas. Y se trata de una atemporalidad que se acomoda muy bien al presente, a cualquier presente. Por eso decimos con naturalidad que "el Quijote es un personaje con tales y cuales rasgos".

Una frase tal como "El día era claro" se percibe tan actual como otra que establece que "El día es claro". La diferencia tiene sentido, por supuesto, para la narración en sí y su ordenamiento interno, porque inmediatamente la primera se coloca como anterior a la segunda.

En el caso de la novela de que tratamos, hay algunas circunstancias especiales para el desciframiento de los cambios de tiempo de la enunciación. En principio, esos pasajes no ocurren dentro de una misma unidad



sino que caracterizan secciones enteras: son núcleos en presente y núcleos en pasado los que se alternan. Y, además, esas alternancias obedecen a una estricta programación, que, una vez esclarecida, las vuelve inocuas. Esa programación está establecida sobre las siguientes bases: dentro de un mismo libro, ciertas secciones de cada capítulo—que son siempre las mismas en su posición interna—están narradas en presente; el resto está en pasado.

En el libro Uno, la segunda sección de cada capítulo está narrada en presente y las otras en pasado. Hay una excepción: la cuarta sección del capítulo V está en presente porque se trata de un artículo periodístico que Gall envía a l'Etincelle de la révolte.

En el libro Dos, los capítulos I y III están en presente (se trata de la misma escena) y el capítulo II es una nota periodística en pasado.

En el libro Tres, están en presente las secciones primera (operaciones del ejército de Moreira César) y la cuarta (historia de Rufino, Gall y Jurema). La segunda sección del capítulo VI comienza en presente pero se vuelve enseguida al pasado: "Lo despierta un fuerte escozor: hileras de hormigas le recorrían [...]" (p. 279).

En el libro Cuatro, corresponden al presente las secciones segunda y cuarta.

Este ordenamiento hace abandonar cualquier suposición referida al uso del presente con funciones dramáticas o expresivas, o ligado a ciertos personajes. Por el contrario, varias veces los personajes pasan de una sección a otra y sus acciones deben someterse al tiempo verbal que domina en la misma. Por eso Gall aparece narrado en presente y en pasado; e igual sucede con Rufino y con muchos otros. Lo mismo pasa con las acciones. En Canudos, por ejemplo, hay acciones que ocurren en pasado (las

segunda del libro Cuatro) y otras, que son contemporáneas de las anteriores, se relatan en presente (la tercera sección de cada capítulo del mismo libro).

c. El discurso de los personajes.

No sólo la narración o algún narrador más o menos escondido tienen participación en el relato. También los personajes llevan su parte. O, para decirlo de una manera más exacta, la narración por momentos se vuelve personaje.

1) El discurso directo. Los hay de dos tipos: los que se destacan claramente, se separan del texto, y los que quedan incorporados al mismo, salvo la advertencia que las comillas indican.

Los primeros llegan a formar la materia básica de algunas secciones que son escenas, cosa sistemática en las segundas secciones del libro Uno, pero que luego aparece sin nignuna regularidad en el resto de los libros, aunque, en el libro Cuatro, la primera sección es una conversación que se desarrolla a lo largo de todos los capítulos con excepción del último.

Tal como en obras anteriores del mismo autor, parece que los discursos directos que no se destacan gráficamente del texto (sin línea independiente y guión) son aquellos que declinan su importancia a favor de la continuidad del relato. A veces, este tipo de discurso se asocia con un discurso indirecto libre para formar un diálogo especial:"'¿Acaso no has visto tantos oficiales y soldados mochos?' Sí, ha visto" (p. 388). Otras veces, la importancia del discurso merece un lugar más prominente. En un momento en que Gall no entiende las palabras de João y pide explicación, el diálogo se descuelga de la línea:

—¿Qué dijo?—murmuró Gall
    —Que a Belo Monte y al Consejero [...] (p. 254)

Cuando el contexto es suficientemente claro, se suprime el verbo declarativo: "El Consejero los sacó de la parálisis: 'Vamos al templo'" (p. 314).

Hay un discurso directo, muy poco frecuente, que tiene las mismas características de acotación que el que se presenta abundantemente en Pantaleón y las visitadoras: se reemplaza el verbo declarativo y la indicación del hablante por la mención de la acción del personaje que habla:

—En cambio, tú estás diez años más viejo. —El Barón miraba por la ventanilla el panorama majestuoso del mar [...] a medida que el coche trepaba [...] hacia la ciudad alta—. ¿Es para tanto? (p. 162)

En algunos lugares se encuentran discursos directos que no llevan los signos gráficos acostumbrados (ni línea independiente ni comillas):

Ella le pregunta a boca de jarro qué quiere. Rufino—su voz tiembla—se lo dice. ¿El forastero?, repite la Barbuda, ¿Galileo Gall? Sí, él. Se lo llevaron unos hombres a caballo cuando salían del pueblo. (pp. 232s)

Este pasaje pudo ser, por ejemplo:

Rufino—su voz tiembla—se lo dice.
—¿El forastero?—repite la Barbuda—¿Galileo Gall?
    —Sí, él.

Lo que sigue ("Se lo llevaron unos hombres a caballo cuando salían del pueblo") es discurso indirecto libre porque el "salían" reemplaza al "salíamos" que debió tener un discurso directo.

Dentro del discurso directo habría que considerar los pensamientos

de los personajes. Casi uniformemente, en esta novela los pensamientos aparecen enmarcados entre comillas y con el verbo pensar antes o después. Dentro de los fragmentos que se ocupan de la conciencia de un personaje, sus pensamientos quedan en todos los casos aislados de otras manifestaciones interiores (memoria, temor, duda) como si tuvieran voz: "'La humedad, piensa" (p. 229), "'El hombre-predador', pensó" (p. 129), "Pensó: 'Ahora no tiene miedo'" (p. 486).

Ninguna otra manifestación interior queda establecida de modo tan diferenciado. Los sentimientos, las sensaciones, la imaginación se incorporan naturalmente al flujo de una narración que extiende sus posibilidades hasta la profundidad de la mente del personaje y da cuenta, por ejemplo, del monólogo interior:

> "El séptimo, el noveno, el dieciséis", piensa. "¿Batallones? ¿Pelotones? ¿Compañías?" Pero inmediatamente entiende. (p. 300)

Su pensamiento está enmarcado, su entendimiento no lo está.

Cuando, como en el ejemplo anterior, hay dos pensamientos contiguos, sólo el primero se acota como pensamiento; el segundo se indica simplemente con las comillas. Otro ejemplo: "'Soy rencoroso', pensó. 'Si hay un infierno, arderé por los siglos de los siglos'" (p. 258).

En ciertas ocasiones, esos pensamientos enmarcados parecen representar la parte lúcida, o lógica, de un momólogo interior que—aunque no se presente en la forma desorganizada de una corriente de la conciencia—tiene algo de delirio:

> "Ha muerto", piensa Fructuoso Medrano. Siente un escalofrío. Piensa: "¡Un capitán! Parecía un recién levado". También va a morir en cualquier momento. Te ganaron los ingleses, Fructuoso. Te mataron [...] (p. 392).

No son pocas las ocasiones en las que la palabra y el pensamiento se codean:

> Piensa: "Está allá, entre esos que ni siquiera saben que son los genuinos políticos de este país". ¿Tardará mucho la espera? Galileo Gall se sienta en la cama. Murmura: "La ciencia contra la impaciencia". (p. 63)

Aquí, entre el pensar y el hablar hay una distancia muy pequeña. Esa distancia puede llegar a ser imperceptible para un personaje:

> "Se pudren antes de morir", dice en voz alta el Teniente Teotónio Leal Cavalcanti, que cree estar pensando, no hablando. (p. 422)

2) El discurso indirecto. No ofrece características especiales y se emplea abundantemente. Con frecuencia, las palabras del Consejero aparecen bajo esta forma. Es otra de las maneras que la naración escoge para mantenerlo aislado, apartado de las acciones directas y conservar su halo de autoridad apostólica.

3) El discurso indirecto libre. Es una forma usada casi permanentemente y que tiene diferentes modalidades.

Una de esas modalidades es la de referir acciones sin indicar con claridad quién las está narrando. Esto es muy evidente en las primeras secciones del libro Cuatro, cuando el Barón de Cañabrava y el periodista conversan. Allí, el periodista informa sobre hechos que sólo él conoce, y el Barón escucha. Sin embargo, largas tiradas narrativas parecen no pertenecer a nadie, aunque se percibe que es el periodista quien las relata. En estos casos, las señales puramente gramaticales (cambios de tiempos verbales, uso del condicional como un futuro en el pasado, deícticos, etc.) no son suficientes. Es el contexto mismo el que indica la

transposición de las palabras del periodista. La sección primera del capítulo IV da muchos ejemplos claros.

Otra modalidad es la de transformar las palabras de un grupo en discurso indirecto libre, como si fuera un sumario de lo que dicen o han dicho:

> Todos asienten y hablan, en orden. Sí , ha estado aquí, más fantasma de circo que circo, tan empobrecido que costaba trabajo creer que había sido alguna vez [...] (p. 205).

También se establece un sistema de diálogo mediante la combinación de este tipo de discurso:

> Con la lengua entorpecida por el sueño. João Grande les explica que a ellos tampoco. ¿Han tenido algún mensaje de João Abade? Ninguno. ¿Y de Pedrão? El joven asiente: tuvo que retirarse de Cocorobó [...] (p. 403).

En cuanto a la posición del discurso indirecto libre con respecto a otras referencias que ayuden a identificarlo como tal, las variedades son muchas. Algunos de ellos están precedidos o antecedidos por un discurso directo: "Por qué la habría castigado Dios, impidiéndole engendrar? 'Quien sabe', murmuró el Enano" (p. 174). Allí, el primero es un discurso de Jurema; luego viene la respuesta del Enano.

En otras ocasiones, aparece como respuesta a una pregunta indirecta: "La Barbuda le preguntó a Jurema si era su mujer. No lo era: él la había desgraciado, en ausencia de su marido [...]" (p. 173).

Se usa un discurso indirecto libre cuando se quiere mantener la intensidad de una exclamación: "Los impresionaron menos que el sacrilegio: ¡invadir la iglesia y golpear a un ministro de Dios!" (p. 231).

Aunque las diferentes hablas de los personajes no están muy diferenciadas , en general se nota que el discurso indirecto libre mantiene en

cierta medida las características del supuesto hablante. En los que pertenecen al Consejero es más fácil descubrir esto: "En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar" (p. 17); "Pero seguramente el Padre vería con buenos ojos que ellos llevaran, como detente, la cara de Su Hijo" (p. 28).

Del mismo modo que se puede ver que hay pensamientos que están tratados como discursos directos, hay muchos discursos indirectos libres que son transposiciones de pensamientos, aunque no siempre es fácil decidir de cuál de ellos se trata. Es simple hacer la distinción en ejemplos como los que siguen:

Palabras: "Anunció a sus amigos que mejor seguía viaje de una vez [...] Iría a ver si Estela y Sebastiana podían partir" (p. 186).

Pensamientos: "Ella se acusa, tiene cargos de conciencia, tal vez debió matar a Idílica antes para darle de comer" (p. 232).

Algunos de estos pensamientos tienen forma de autointerrogación:

> ¿Por qué había dejado partir a Galileo Gall? ?Por estupidez? ¿Por cansancio? ¿Por hartazgo de todo? ¿Por simpatía? (p. 294)

Esas preguntas, muy frecuentes, son la parte más libre de lo que la narración consigna como monólogo interior.

Es interesante, en la sección primera del capítulo II del libre Cuatro, el juego que se hace entre discursos directos e indirectos en las evocaciones del Barón de Cañabrava (pp. 362-65). El Vizconde de Ouro Preto está en Lisboa y sus primeras palabras tienen la forma de discurso indirecto libre ("Incrédulo, confuso, espantado [...]"). Luego se retorna al diálogo entre el Barón y el periodista, pero, cuando nuevamente regresan los recuerdos, el Vizconde tiene discursos directos que están encerrados entre comillas. Más adelante, las palabras del Vizconde merecen línea

independiente y guión, como si el recuerdo se fuera precisando y la voz cobrara más importancia. En ese lugar aparece, también con las mismas características, la voz de Gentil de Castro, que es anterior al momento de la evocación. Y luego, casi al final, vuelve a surgir el discurso indirecto libre del Vizconde dando cuenta del entierro de Gentil de Castro (una información que el Barón recibe de él), como si el recuerdo de aquella conversación en Lisboa se fuera apagando.

4) El monólogo interior. Tal como dijimos en el Capítulo Segundo de este trabajo, consideramos dos tipos de "narración de interioridad". Uno de ellos es el monólogo interior, que está sintácticamente organizado y que fluye con las mismas características que tiene la narración que lo aloja. El otro tipo es la corriente de la conciencia, en el cual se abandonan los modelos formales y, a través de una manera más deshilvanada, se intenta reproducir una actividad mental que parece estar situada en estadios preverbales de la conciencia. Aunque, en realidad, ambas cosas son productos de la narración, que acude a ellas usando la libertad (o la arbitrariedad) que tiene a su disposición y que aceptamos tal como se presenta, sin discutir su validez. Porque ambas, creadas con palabras y recreadas como objetos de la conciencia, son básicamente fenómenos inefables. Esto es más notorio en el caso de la corriente de la conciencia, que, paradojalmente, pretende estar emitida desde la zona del pensamiento preverbal y usa de las palabras para manifestarse. Pero, si así no fuera ¿de qué otro modo?

En la presente novela no se encuentran casos de corriente de la conciencia. Me refiero a la corriente de la conciencia que rompe con la estructura sintáctica, que fragmenta la frase, que no termina nada de lo que empieza, que no puede pensarse transmitida por un narrador intermediario.

Tampoco hay casos de monólogo interior independiente en el cual un personaje deja fluir una conciencia lógica de la misma manera que si estuviera hablando o hablándose. Aquí encontramos siempre que la narración intercepta esos monólogos y que sólo algunas preguntas, alguna sensación directamente expresada,se deja en pie. Algo de eso sucede cuando, al final del libro Uno (p. 126), la naración abandona a Gall herido, en un delirio de fiebre. Pero ni aún allí su monólogo es totalmente libre.

Sin embargo, habrá que hacer consideraciones especiales en este caso, porque, si bien no se encuentran los ejemplos "canónicos" antes señalados, hay una esmerada separación entre el pensamiento y otras actividades interiores, aunque a veces haya transgresiones a la regla: "La Barbuda y el Enano pensaron [...]" (p. 196), "Juan Abade salió del almacén pensando [...]" (p. 178), etc.

Los pensamientos aislados con comillas o las preguntas que el personaje se hace, tal como lo señalamos anteriormente, parecen indicar la zona del pensamiento lógico, verbalizable, coherente. Y, procediendo por eliminación, prodríamos considerar que el resto de las manifestaciones de la conciencia de los personajes corresponde a zonas menos conscientes.

Pero lo anterior no está indicado en ningún caso por un descuido sintáctico o una frase que no llega a su fin, o todas esas cosas que podrían indicar al fluir de una conciencia. Es simplemente la intención de separar los pensamientos lo que aglutina al resto en una categoría especial.

La narración cumple permanentemente una función tutelar y cualquiera de sus modos queda sometido a la misma. Es por esa razón que los monólogos terminan por aparecer como narrados, alejados y ajenos. El ejemplo más claro será, nuevamente, la escena en la que Gall parece agonizar y

el relato tiende uno de los hilos de su intriga sobre esa base:

> y trató de increpar a Epaminondas Gonçalves: "Quedarás defraudado, burgués. Debiste matarme cuando estaba a tu merced, en la terraza de la hacienda. Sanaré, escaparé". Sanaría, escaparía, la muchacha lo guiaría, robaría una cabalgadura y, en Canudos, lucharía contra lo que tú representabas, burgués, el egoísmo, el cinismo, la avidez ... (p. 126).

El discurso directo, entre comillas, es monólogo interior. A continuación, la narración se vuelve hacia el discurso indirecto libre, toma las últimas palabras del monólogo y continúa por su cuenta ("la muchacha lo guiaría, robaría una cabalgadura"), quita la palabra a Gall. Casi sin transición, ya cerca de la inconciencia, vuelven las palabras de Gall desafiando a Epaminondas ("burgués, el egoísmo, el cinismo, la avidez"), y la voz se extingue después.

En otros pasajes, poco más que las preguntas se dejan a los personajes y el resto es una transposición narrada de su interior. Por esta razón, el discurso indirecto libre es tan copioso.

Podría verse en todo lo dicho una contradicción: por un lado, los pensamientos (que parecen presentarse como nivel lógico-consciente) están separados del monólogo, lo cual hace suponer que queda para el mismo una parte menos lógica. Pero, cuando llega el turno a estos monólogos, aparecen narrativizados en su mayor parte, con lo cual volvemos al nivel lógico.

d. La narración limitada al punto de vista.

Este recurso, mediante el cual la narración limita sus posibilidades y las hace coincidir con las de algún personaje, es muy frecuente en esta novela. Lo encontramos desde las primeras páginas:

> Cuando siete meses después, el Consejero y sus seguidores—habían cambiado algunas caras, había aumentado el número de sus seguidores, había entre ellos ahora un negro enorme y semidesnudo, pero su pobreza y la felicidad de sus ojos eran los de antes—volvieron a aparecer en Pombal [...] (p. 23).

Las frases entre guiones corresponden, sin duda, a un habitante de Pombal que ve reaparecer a ese grupo que había conocido tiempo atrás: es la comparación hecha por alguien que ha quedado allí, que recuerda a un grupo menos numeroso que no contaba a un "negro enorme" entre los peregrinos, que comprueba que la pobreza y la felicidad seguían siendo las mismas. Y no es aventurado decir que quien lo advierte es el más interesado de los pobladores de Pombal: el Beatito.

Es más fácil de entender quién es el personaje que "ve" en el pasaje siguiente:

> Mira afuera: comienzan a perfilarse los árboles en la extensión blancuzca, las matas de cactos, los manchones de rocas. (p. 97)

Es Gall, indudablemente, quien mira.

En el libro Uno no abundan, sin embargo, estas narraciones limitadas. En el libro Dos, a pesar de su brevedad, hay lugar para dos de ellas: una está referida al periodista cuando encuentra a Epaminondas (p. 129) y la otra a Epaminondas cuando ve cómo suda el periodista (p. 139).

Es en el libro Tres donde el recurso prolifera, primero en forma gradual y luego más vertiginosamente, hasta convertirse en proceder casi exclusivo a partir de la sección tercera del capítulo IV. De allí en adelante, las secciones serán narradas a través del punto de vista de un personaje y los demás aparecerán como exteriores al mismo.

En esa sección tercera del capítulo IV, todo lo narrado pertenece a

la esfera de acción del Beatito, nada se consigna que él no pueda haber atestiguado. El resto del libro continúa con el mismo planteo, aunque existen algunos descuidos. Por ejemplo, en la sección primera del capítulo V (p. 244), cuyo instrumento focalizador es el periodista, encontramos: "El oficial y el periodista [...] oyen murmurar [...]"; en la misma sección (p. 248), la narración borra sus límites y se narra desde el interior del Padre Joaquim: "Aterrado, mira en derredor [...]". Sin embargo, estas transgresiones no son de importancia.

También el libro Cuatro continúa con ese planteo, pero con menos rigor. Las primeras secciones de cada capítulo conllevan el exclusivo punto de vista del Barón de Cañabrava, mientras que el periodista sólo deja oir su voz. La mirada del Barón, interesado en el camaleón que se esconde en el jardín, está siempre presente.

La segunda sección y la cuarta de cada capítulo persisten en lo mismo, pero en algunos momentos aparecen sumarios narrativos que, si bien son pertinentes al personaje privilegiado, no dan una idea precisa de visión personal. Por ejemplo, en la sección segunda del capítulo I, el instrumento focalizador es João Abade, pero su punto de vista queda un poco de lado cuando la narración se ocupa de la aldea de Mirandela y de una excursión que hizo el Consejero a la misma. Abade formaba parte del cortejo, pero la información sobre el lugar es demasiado formal y equilibrada como para que se pueda considerar parte del punto de vista de Abade.

En cambio, las secciones que tienen al periodista miope y sin anteojos como focalizador, son ideales para este tipo de restricción narrativa. En cierto modo, con variantes de otro tipo, se reproducen las escenas de La ciudad y los perros contadas desde el punto de vista de Alberto,

cuando tiene un ojo tapado.

Podría decirse que la novela va avanzando gradualmente hacia la focalización y que, una vez alcanzada en plenitud en el libro Tres, abandona cuando le conviene el plan trazado. Como otras características, se nota con claridad que también ésta fue decidida de antemano y respetada con seriedad pero sin empecinamiento.

En algunos pasajes, el instrumento focalizador es un grupo de gente y no un individuo en particular. Ocurre, por ejemplo, con los periodistas que acompañan a Moreira César en la campaña:

> y los cinco periodistas lo miran, con una mezcla de hechizo e incredulidad. Sí, es él, ahí está por fin, en carne y hueso, como lo pintan las caricaturas [...] (p. 146).

También otros grupos se transforman en focalizadores momentáneos:

> Una agitación a sus espaldas hace que los cuatro oficiales y el periodista miren hacia la tienda. Allí está Moreira César, visible en la poca luz de la lámpara [...] (p. 196).

Hay dos momentos en los que la narracion parece quedarse detenida en un lugar mientras la acción se aleja, se pierde, sin que haya focalizadores. Es como si perdiera sus posibilidades de seguirlos. Este recurso no es nuevo: aparece ya en el Poema de Fernán González (1954), que es del siglo XIII:

> Su séquito había aumentado con una figurilla entre animal y humana, que, vista mientras la marcha de romeros se alejaba por la tierra cubierta de maracandús, parecía ir trotando entre los haraposos [...] (p. 105).

Quizá, en este caso, debamos considerar la presencia de un narrador embozado que no se mueve de su lugar. Hay otro caso similar:

> La silueta de Rufino se pierde en un recodo del promontorio; reaparece, trotando, entre piedras plomizas, cactos [...] (p. 159).

Una focalización tiene un efecto teatral (hasta con una suerte de telón):

> Un momento después [...] Febronio de Brito y Pires Ferreira vienen a cuadrarse ante la manta [...] La manta cae al suelo. Moreira César lleva pistola y espada al cinto, las mangas de la camisa remangadas [...] Observa de pies a cabeza a los recien venidos [...] (p. 145).

Es evidente que la narración se instala en los ojos de esos oficiales que ven caer la manta y aparecer la figura del coronel ("lleva pistola y espada al cinto") que los mira.

E. La interioridad de la novela.

Varios son los factores que intervienen, y se suman, para conformar las características de una narración en lo que respecta a su objetividad o subjetividad (prefiero decir interioridad). La interioridad, en especial, se irá dando con aportes que se enriquecen y apoyan unos a otros.

Creo que el factor primero y principal es la decisión de la narración de permitirse todas las libertades, aunque no haga un uso simultáneo de ellas. En el caso extremo, más amplio, están situadas las narraciones "omniscientes", a las que llamo omnipotentes, porque pueden conocerlo todo y pueden estar en todas partes, incluso en el interior de los personajes, y ser testigos de lo que no se muestra ni se expresa, y aún de lo que se esconde. De esa manera, la narración es capaz de dar cuenta tanto de lo que hace como de lo que siente, piensa, proyecta o calla el personaje.

Además, si lo quiere, interviene para explicar o augurar.

El monólogo interior, la corriente de la conciencia y el monólogo narrativizado son algunos de los componentes que ese tipo de narración puede utilizar. Pero también aparecen en narraciones que han decidido manejar posibilidades más limitadas.

Las limitaciones que la narración puede imponerse son varias y, en ciertos casos, se nota un forcejeo entre sus premisas y sus necesidades. La novela moderna se ha dedicado especialmente a esos experimentos que trabajan sobre la mutilación de la narración olímpica.

La narración con restricción de campo, es decir la que adopta el punto de vista de uno o varios personajes, también da sus aportes a la interioridad. No es que considere que el objeto de la visión o percepción del instrumento focalizador en este tipo de narraciones pertenezca a una categoría diferente, sino que dicho focalizador queda caracterizado a través del objeto que despierta su interés; algo de su interrioridad se manifiesta en el momento de focalizar, porque al describirse el objeto se lo está describiendo a él. Esto se ve con claridad en la primera sección del capítulo I del libro Cuatro, cuando el Barón está preocupado por el camaleón (un símbolo un tanto obvio).

De todo lo mencionado se desprende que, en lo que se refiere a la novela que nos ocupa, debemos descartar al narrador sabihondo, y, en general, a cualquier tipo de narrador. La interioridad, en nuestro caso, será presentada mediante los discursos (en todo lo que puedan describirla), por los monólogos más narrativizados que interiores, por las descripciones de la conciencia de los personajes que la narración se permite volcar, por las restricciones con punto de vista de algunos actores.

Un fragmento muestra con claridad cómo se combinan estas posibilidades:

"De Calumbí a aquí ha dejado de ser la mujer joven,bella, animosa que era", pensó el Barón. Tenía unas ojeras profundas, un pliegue sombrío en la frente [...] y de sus ojos habían huido la vivacidad y la seguridad que siempre vio en ellos. ¿Le había exigido demasiado? ¿Había sacrificado a su mujer a los intereses políticos? Recordó que cuando había decidido retornar a Calumbí, Luis Viana y Adalberto de Gamucio le aconsejaron que no llevara a Estela, por lo convulsionada que estaba la región de Canudos. Sintió un malestar intenso. Por inconciencia y egoísmo había hecho quizás un daño irreparable a la mujer que amaba más que a nadie en el mundo. (p. 268)

La primera frase, entre comillas, articula el pensamiento del personaje y éste está convenientemente acotado. Luego el actor mira a Estela, es decir que aparece su punto de vista, lo que indica su preocupación por el estado físico de ella y refuerza lo que antes se manifestó con el pensamiento, pero de manera más precisa o detallada (las ojeras, la frente, las facciones). Después vienen las preguntas, los reproches que se hace, un nuevo pensamiento, pero menos racionalizado tal vez. A continuación la narración se encarga de todo, lo narra sin ayuda de otro recurso, sin excusas. Y así consigna sus recuerdos, sus sensaciones. Por último, es la transcipción en forma de discurso indirecto libre de sus pensamientos lo que aparece, ya no en la forma interrogativa de antes, sino como un reproche más profundo, un reproche que no se origina en la conciencia sino en otra zona posiblemente más remota y cuya manifestación no podría expresarse con palabras, salvo en un caso así, cuando la narración se permite interceder entre una y otra.

No siempre la narración se ocupa de la interioridad de una sola persona. A veces es la interioridad de un grupo, de un "alma colectiva", la que se describe:

Por eso, no entienden la vehemencia con que el jefe del

> Séptimo Regimiento hace apurar a sus hombres. ¿Es ésta una carrera hacia el espejismo? [...] No han encontrado sino aldeas semidesiertas cuya pobre humanidad los mira pasar con indiferencia [...] (p. 192).

El grupo de periodistas es, en este caso, un ser múltiple que "no entiende", que se formula preguntas, que califica a "la pobre humanidad" que encuentra.

En el plano de la organización de la novela, es posible notar que la profundización de interioridades de algunos personajes está más definida en el libro Cuatro y menos elaborada en el libro Uno. La interioridad del Beatito, de Abade, del León, de João es mucho mayor en este último libro que en el primero. Pero creo que esto es consecuencia del desarrollo de los acontecimientos y no producto de un programa previo,como es el caso de la organización de secciones o el tiempo de la enunciación.

F. Algunas conclusiones.

Al comparar esta última novela con las anteriores, se nota que hay en ella una serie de elementos que se habían usado en las otras pero que se han ido sedimentando con el correr de las obras.

Ciertos recursos, que asomaban tímidamente en algunos de los cuentos, cobraron proporciones casi monstruosas en novelas posteriores, luego quedaron suprimidos, y aquí aparecen nuevamente pero de manera menos invasora. Se trata, por ejemplo, de la alteracion del orden de las secuencias del relato. En el cuento "El abuelo" de Los jefes esto era casi una travesura narrativa. En La ciudad y los perros poco se usa. Pero en La Casa Verde y en Conversación en La Catedral forma uno de los pilares del edificio narrativo. Después queda oculta en Pantaleón y las visitadoras y



La tía Julia y el escribidor. En La guerra del fin del mundo reaparece, pero con mesura, y sólo al principio hace sentir su persencia.

Otro tanto sepuede decir de los diálogos que actualizan otros diálogos en su transcurso. Eso fue casi accidental en el cuento "El desafío", sobrio en La ciudad y los perros y en Los cachorros, pero avasallador en Conversación en La Catedral y, un poco menos, pero no mucho, en La Casa Verde. Poco aparece en Pantaleón y las visitadoras, nada en La tía Julia y el escribidor, y en esta novela que tratamos ahora es sólo un esbozo en el recuerdo que tiene el Barón de su conversación con el Vizconde de Ouro Preto.

En el uso de todos esos recursos se nota que, luego del paroxismo de La Casa Verde y Conversación en La Catedral, y del remanso que significaron Pantaleón y las visitadoras y La tía Julia y el escribidor, la presente novela actúa con cautela, usa pero no abusa.

La organización del material narrativo recuerda, tal como ya dijimos, a la de La Casa Verde pero poco se asemeja a la de Conversación en La Catedral. En esta última, la narracion se concentraba en algunos hechos, y los seguía aunque eso significara la postergación de otros, relegar temporariamente otros hilos narrativos, otros personajes. La guerra del fin del mundo, como La Casa Verde, es más ecuánime, se ocupa de todo y lo hace sistemáticamente.

En cuestiones de claridad expositiva, esta última novela se emparenta con La ciudad y los perros, con Los cachorros , con Pantaleón y las visitadoras y La tía Julia y el escribidor. Salvo en la dislocación de los momentos del libro Uno, no exige la gimnasia interpretativa que es necesaria en La Casa Verde y Conversación en La Catedral. Tal vez esto se deba al hecho de tratarse de una novela, en cierto modo, histórica.

Me refiero a una historia específica, diría a una anécdota, si eso no banalizara la realidad de Canudos y de los muchos movimientos mesiánicos que se han registrado en el Brasil. O tal vez se deba a la madurez de su autor.

Los personajes están más delineados que en otras obras. Se cuenta de ellos, o de muchos de ellos, la historia remota y la reciente; se cuentan sus palabras y sus acciones; se deja ver frecuentemente su interioridad, su pensamiento. Aunque, por otra parte, se trata de una narración acaparadora, que usa más el discurso indirecto libre que el directo, que narra los monólogos interiores, que no reposa.

Parece que las modas que tiranizan con dictados parcialísimos (este verano: conductista; este invierno: narrador fluctuante; esta primavera: puro monólogo interior) hubieran dejado sus buenos hallazgos antes de desvanecerse para permitir una elegancia personalmente elegida.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes primarias.

Obras de Mario Vargas Llosa.

1. Novelas y relatos.

(1959). Los jefes. Barcelona: Editorial Rocas, 1959. Edición usada: Los cachorros. Los jefes. Biblioteca Peruana, 7. Lima: Ediciones Peisa, 1973, 63-191.

(1963). La ciudad y los perros. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1963. Edición usada: La ciudad y los perros. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1973.

(1966). La Casa Verde. Biblioteca Formentor. Barcelona: Seix Barral, 1966.

(1967). Los cachorros. Pichula Cuéllar. Barcelona: Editorial Lumen, 1967. Edición usada: Los cachorros. Los jefes. Biblioteca Peruana, 7. Lima: Ediciones Peisa, 1973.

(1973). Conversación en La Catedral. Nueva Narrativa Hispánica. Barcelona: Seix Barral, 1973. Edición usada: Obras escogidas de Mario Vargas Llosa, 2. Madrid: Aguilar, 1978, 9-720.

(1973). Pantaleón y las visitadoras. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1973. Edición usada: Obras escogidas de Mario Vargas Llosa, 2. Madrid: Aguilar, 1978, 979-1285.

(1977). La tía Julia y el escribidor. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1977.

(1981). La guerra del fin del mundo. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1981.

2. Estudios.

(1971). García Márquez: historia de un deicidio. Breve Biblioteca de Respuesta. Barcelona: Barral Editores, 1971.

(1971a). Historia secreta de una novela. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

(1975). La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary". Madrid: Taurus, 1975.

3. Artículos.

(1966). "Sobre La cuidad y los perros". Casa de las Américas, Núm. 3 (1966), 62-72.

(1967). "Realismo sin límites". Indice, Núm. 224 (octubre 1967), 21-22.

Fuentes secundarias.

Estudios sobre la obra de Vargas Llosa.

1. Libros.

Cano Gaviria, Ricardo (1972). El buitre y el Ave Fénix. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

Fernández, Casto (1977). Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa. Madrid: Editorial Nacional, 1977.

Giacoman, Helmy y José M. Oviedo, ed. (1971). Homenaje a Vargas Llosa. Nueva York: Las Américas, 1971.

Ortega, Julio (1968). La contemplación y la fiesta. Lima: Editorial Universitaria, 1968.

Oviedo, José Miguel (1970). Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Breve Biblioteca de Respuesta. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Rossman, Charles y Alan Friedman, ed. (1978). Mario Vargas Llosa: a collection of critical essays. Austin: Univ. of Texas Press, 1978.

2. Artículos.

Baker, Rilda (1978). "Of how to be and what to see while you are being". En Charles Rossman y Alan Fredman (1978), 2-14.

Benedetti, Mario (1967). "Vargas Llosa y su fértil escándalo". En Letras del continente mestizo. Montevideo: Arca, 181-201.

Castañeda, Lilian (1971). "Técnica y estructura en La Casa Verde de Mario Vargas Llosa". En Helmy Giacoman y José M. Oviedo (1971), 313-22.

Coddou, Marcelo (1975). "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de Pantaleón y las visitadoras". Nueva Narrativa Hispanoamericana , 5 (enero y septiembre, 1975), 137-49.

Figueroa Amaral, Esperanza (1968). "La Casa Verde de Mario Vargas Llosa". Revista Iberoamericana, 35 (1968), 109-15.

Franco, Jean (1978). "Conversations and confessions: self and character in The Fall and Conversation in The Cathedral". En Charles Rossman y Alan Friedman (1978), 59-75.

Luchting, Wolfgang (1968). "Vargas Vicuña, a technical predecessor of Mario Vargas Llosa". Actas de la Pacific Northwest Conference on Foreign Languages, 19 (1968), 126-34.

------------------ (1975). "Mario Vargas Llosa converted to humour". Hispania, 58 (1975), 215-17.

Martín, Sabás (1978). "Mario 'Vargitas' Llosa, el escribidor y la tía Julia". Cuadernos Hispanoamericanos, Núm. 334 (abril 1978), 151-56.

Martínez Moreno, Carlos (1971). "Una hermosa ampliación". En Helmy Giacoman y José M. Oviedo (1971), 323-30.

Oviedo, José Miguel (1978). "La tía Julia y el escribidor, or the coded self portrait". En Charles Rossman y Alan Friedman (1978), 166-81.

Rodríguez Monegal, Emir (1966). "Madurez de Vargas Llosa". Mundo Nuevo, Núm. 3 (1966), 62-72.

Yndurain, Domingo (1981). "Vargas Llosa y el escribidor". Cuadernos Hispanoamericanos, Núm. 370 (abril 1981), 150-73.

Otras referencias.

Bal, Mieke (1977). "Narration et focalisation". Poétique, 8, 29

(Février 1977), 107-27.

Bal, Mieke (1981). "Notes on narrative embbeding". Poetics Today, 2, 2 (Winter 1981), 61-76.

Bally, Charles (1912). "Le style indirect libre en français moderne". Germanisch Romanische Monatsschrift, 4 (1912), 549-56 y 597-606.

-------------- (1914). "Figures de penseé et formes linguistiques". Germanisch Romanische Monatsschrift, 6 (1914), 405-22 y 456-70.

Banfield, Ann (1973). "Narrative style and direct and indirect speech." Foundations of Language, 10 (1973), 1-39.

------------- (1978). "The formal coherence of represented speech and thought". PTL: Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 3 (1978), 289-314.

------------- (1981). "Reflective and non-reflective consciousness". Poetics Today, 2, 2 (Winter 1981), 61-76.

Barthes, Roland (1966). "Introduction à l'analyse structurale des récits". Communications, 8 (1966), 1-27.

Benveniste, Emile (1966). Problèmes de linguistique générale. París: Gallimard, 1966.

----------------- (1969). "El lenguaje y la experiencia humana". En Problemas del lenguaje. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, 3-12.

Blin, Georges (1954). Stendhal et les problèmes du roman. París: José Corti, 1954.

Booth, Wayne (1961). The rhetoric of fiction. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961.

Bowling, Lawrence (1950). "What is the stream of consciousness technique?". Proceedings of the Modern Language Association of America, 65, 333-45.

Cohn, Dorritt (1978). Transparent minds. Princeton, N.Y.: Princeton Univ. Press, 1978.

Cunha, Euclides da (1945). Los sertones. Trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires: Ediciones Jackson, 1945.

Chatman, Seymour (1978). Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1978.

---------------- (1980). "What novels can do that films can't (and vice-versa)". Critical Inquiry, 7, 1 (Autumn 1980), 121-40.

Dijk, Teum A. van, ed. (1976). Pragmatics of language and literature. Amsterdam: North-Holland Publishing Co, 1976.

Doležel, Lubomír (1973). Narrative modes in Czech literature. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1973.

Dujardin, Edouard (1924). Les Lauriers sont coupés. París: Messein, 1924.

---------------- (1931). Le Monologue intérieur. París: Messein, 1931.

Edel, Leon (1964). The modern psychological novel. Universal Library. Nueva York: Grosset & Dunlap, 1964.

Ferraté, Juan (1968). Dinámica de la poesía. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1968.

García Márquez, Gabriel (1967). Cien años de soledad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

---------------------- (1981). Crónica de una muerte anunciada. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.

Genette, Gérard (1972). Figures III. París: Seuil, 1972.

Hamburger, Käte (1973). The logic of literature. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973.

Hegel, Georg W.F. (1975). Aesthetics, 2. Oxford: Claredom Press, 1975.

Herrnstein Smith, Barbara (1980). "Narrative versions, narrative theories". Critical Inquiry, 7, 1 (Autumn 1980), 213-36.

Kalepky, Th. (1913). "Zum 'style indirect libre' (Verschleierte Rede)". Germanisch Romanische Monatsschrift, 5 (1913).

Kayser, Wolfgang (1954). Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1954.

Kuroda, S.-Y. (1976). "Reflexions on the foundation of narrative theory——from a linguistic point of view". En Pragmatics of language and literature. En Teun A. van Dijk (1976).

Lorck, Etienne (1921). Die "erlebte Rede". Heilderberg: Carl Winter, 1921.

Martínez Bonati, Félix (1972). La estructura de la obra literaria. Biblioteca Breve de Bolsillo. Serie Mayor, 6. Barcelona: Seix Barral, 1972.

McHale, Brian (1978). "Free indirect discourses: a survey of recent accounts". PTL: Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 3 (1978), 249-87.

Pascal, Roy (1977). The dual voice. Manchester: Univ. of Manchester Press, 1977.

Pereira de Queiroz, María Isaura (1969). Historia y etnología de los movimientos mesiánicos. Madrid: Siglo XXI, 1969.

Picon Gaëtan (1953). L'Ecrivain et son ombre. París: Gallimard, 1953.

Poema de Fernán González (1954). Ed. Alonso Zamora Vicente. Clásicos Castellanos, 178. Madrid: Espasa-Calpe, 1954.

Pouillon, Jean (1946). Temps et roman. París: Gallimard, 1946.

Prince, Gerald (1982). "Narrative analysis and narratology". New Literary History, 12 (Winter 1982), 179-88.

Propp, Vladimir (1970). Morphologie du compte. París: Seuil, 1970.

Ron, Moshe (1981). "Free indirect discourse, mimetic language games and the subject of fiction". Poetics Today, 2, 2 (Winter 1981), 17-32.

Ryan, Marie-Laure (1981). "When 'je' is 'un autre'". Poetics Today, 2, 2 (Winter 1981), 127-55.

Todorov, Tzvetan (1966). "Les Catégories du récit littéraire". Communications, 8 (1966), 125-51.


University of Alberta Library
0 1620 1618 6940